Rasim Özdenören

ruhun malzemeleri



Ruhun Malzemeleri

RASİM ÖZDENÖREN

İZ YAYINCILIK

İZ YAYINCILIK: 178
Çatalçeşme Sokağı No: 27/2 Cağaloğlu 34110 İstanbul
telefon: (212) 5207210
faks: (212) 5115791
www.iz.com.tr
e-posta: bilgi@iz.com.tr
kapak: Medine Efe

RASİM ÖZDENÖREN; 1940'ta Maraş'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Maraş, Malatya, Tunceli gibi Güney ve Doğu şehirlerinde tamamladı. İ.Ü. Hukuk Fakültesi'ni ve İ.Ü. Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirdi. Devlet Planlama Teşkilâtı'nda uzman olarak çalıştı. Bir ara araştırma amacıyla ABD'nin çeşitli eyaletlerinde, 1970-1971'de iki yıl kadar kaldı. 1975 yılında Kültür Bakanlığı Bakanlık Müşavirliği görevine geldi. Aynı bakanlıkta bir yıl da müfettişlik yaptı. 1978'de istifa ederek ayrıldığı devlet memurluğuna bir süre sonra tekrar döndü.

Yazarın eserleri şunlardır: *Hastalar ve Işıklar* (hikâyeler, 1. bs. 1967; 5. bs. 2008), *Gül Yetiştiren Adam* (roman, 1. bs. 1979; 15. bs. 2009), *Çözülme* (hikâyeler, 1. bs. 1973; 5. bs. 2008), *Çok Sesli Bir Ölüm* (hikâyeler, 1. bs. 1974; 4. bs. 2008), *Çarpılmışlar* (hikâyeler, 1. bs. 1977; 4. bs. 2008), *Eşikte Duran İnsan* (denemeler, 1. bs. 2000; 2. bs. 2001), *Denize Açılan Kapı* (hikâyeler; Yazarlar Birliği'nin 1984 'hikâye' alanında 'yılın hikâyecisi' ödülü, 1. bs. 1983; 5. bs. 2008), *İki Dünya* (denemeler, Türkiye Millî Kültür Vakfı fikir dalında 1978 jüri özel ödülü, 1. bs. 1977; 3. bs. 2009), *Yaşadığımız Günler* (denemeler, 1. bs. 1985; 6. bs. 2008), *Ruhun Malzemeleri* (denemeler, 1. bs. 1986; 4. bs. 2009), *Yeniden İnanmak* (denemeler, 1. bs. 1987; 4. bs. 2009), *Müslümanca Düşünme Üzerine Denemeler* (denemeler, 1. bs. 1985; 16. bs. 2009), *Müslümanca Yaşamak* (denemeler, 1. bs. 1988; 9. bs. 2009), *Kafa Karıştıran Kelimeler* (denemeler, 1. bs. 1987; 8. bs. 2009), *Yumurtayı Hangi Ucundan Kırmalı* (denemeler, 1. bs. 1987; 5. bs. 2009), *Red Yazıları* (denemeler, 1. bs. 1988; 3. bs. 2009), *Yeni Dünya Düzeninin Sefaleti* (denemeler, 1. bs. 1996; 3. bs. 2008), *Ben ve Hayat ve Ölüm* (denemeler, 1. bs. 1997; 3. bs. 2009), *Acemi Yolcu* (denemeler, 1997, 2. bs. 2009), *İpin Ucu* (denemeler, 1997, 2. bs. 2009) *Çapraz İlişkiler (*denemeler, 1. bs. 1987; 4. bs. 2009), *Kent İlişkileri* (denemeler, 1998, 2. bs. 2009), *Yüzler* (denemeler, 1. bs. 1999; 2. bs. 2001), *Köpekçe Düşünceler* (denemeler, 1. bs. 1999; 3. bs. 2009), *Kuyu* (hikâye, 1. bs. 1999; 4. bs. 2008), *Hışırtı* (hikâyeler, 1. bs. 2000; 3. bs. 2008), *Ansızın Yola Çıkmak* (hikâyeler, 2000; 4. bs. 2008), *Aşkın Diyalektiği* (denemeler, 1. bs. 2002, 4. bs. 2008) *Toz* (öyküler, 1.bs. 2002, 4.bs. 2009) *Yazı İmge ve Gerçeklik* (denemeler, 2002; 2.bs. 2006), *Düşünsel Duruş* (denemeler, 2004, 3.bs. 2009), *İmkânsız Öyküler* (öyküler, 1. ve 2. bs 2009). *Çok Sesli Bir Ölüm* ve *Çözülme* adlı hikâyeleri ayrıca TV filmi yapılmış, bunlardan ilki, Uluslararası Prag TV Filmleri Yarışmasında jüri özel ödülünü almıştır. Türk Dil Kurumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, RTÜK'ün iştirakiyle düzenlenen Karaman Türk Dili Ödülü'nde "Türkçeyi güzel ve doğru kullanan edebiyatçı ödülü" Rasim Özdenören'e verilmiştir (2008).

Dördüncü Baskı İçin Açıklama

Kitabın işbu 4. baskısına “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri” ile “Alaeddin Özdenören’in Şiiri” başlıklı iki yazı eklenmiştir.

R.Ö.

Mayıs 2008 Ankara

İkinci Baskı İçin Açıklama

On yıl sonra da olsa, Ruhun Malzemeleri gibi bir kitabımın ikinci baskıyı yapmasının bir olguyu işaret ettiği kanısındayım: genel okuyucunun ilgisi dışında durduğu sanılan bazı konuların hiç de bu sanıyı doğrulamadığı olgusunu...

Kitabı, ilk baskısındaki haliyle ve olduğu gibi tuttum. Ancak birkaç yazının eklenmesi durumu ortaya çıktı. Şöyle ki: 1. "Üzüldüm... Cemil Meriç'i Kırmışım" başlıklı yazı, Roman Ne Zaman Ölür başlıklı yazıya bir tür haşiye olarak eklendi. Bunun açıklaması o yazının içinde yer alıyor. 2. "Tavır Koymanın Dili -Nuri Pakdil'in Denemeleri-" başlıklı yazı ile 3. "Akif İnan'ın Şiirleri Üzerine Genellemeler" başlıklı yazı da, bu ikinci baskıya alındı.

Böylece yetersiz de olsa, kırık dökük de sayılsa, aynı dergilerde, yayın organlarında bir arada bulunduğumuz kalem arkadaşlarımızın hemen hepsine ilişkin kanılarımı dile getirmiş oluyorum. Bu alanda eksikliklerin olduğunu bilmiyor değilim, fakat eksik kalacak diye ortaya çıkmış olanları geciktirmenin anlamı da olmayacaktı. Örneğin Alaeddin Özdenören'e ilişkin, Nazif Gürdoğan'a ilişkin vb. yazıların da bu kitapta bulunmasını isterdim. Keza genç yazar arkadaşlarıma ilişkin eleştiriler de böyle bir kitapta yer almalıydı, diye düşünmekten kendimi alamıyorum. Fakat yazık ki, bu yazıları yazmayı aklımdan geçirmiş olmama rağmen fırsat bulup yazamadım.

Rasim Özdenören

Kasım 1996 Ankara

Açıklama

Bu kitaptaki yazılar, yaklaşık çeyrek yüzyıllık bir birikimin toplamıdır. Bu toplamdaki yazılar çeşitli zamanlarda, çeşitli vesilelerle kaleme alındı, bu yüzden kitap, edebiyat üzerine bütüncül bir kuram ortaya koyma amacını taşımadığı gibi, ele aldığı konularda kesin sonuçlara ulaşmayı da hedeflememiştir. Öyleyse bu yazıların toplamından nasıl bir yarar sağlamak düşünüldü? Burada gene bu yazıların pratik, somut, elle tutulur bir sonuca ulaşmak niyetiyle toplanmadığını belirtmek isteriz. Elle tutulur tek amacın belki yalnızca uzun yıllar bu konular üzerinde düşünmüş olan birinin, bu konular üzerindeki düşüncelerini başkalarına da aktararak aynı konular üzerinde bir düşünme ortamı sağlamak olduğunu söyleyebiliriz.

Bu yazılar uzun bir zaman dilimi (1962-1983) içinde kaleme alındılar. Bu bakımdan okuyucu bazı yazılar arasında tutarsızlıklar, çelişmeler tespit edebilir. Tekraren belirtelim ki, şimdi değindiğimiz gibi, bu kitaptaki yazılarla bütüncül bir edebiyat kuramı geliştirme niyetini taşımadık. Bu yüzden, her yazının kendi bütünlüğü açısından değerlendirilmesini tavsiye ederiz. Öte yandan, çelişme, tutarsızlık diye nitelendirilebilecek bulguların ayrıntıya ait hususlarda olabileceğini, temel görüşlerin değişime uğramadan sürdüğünü vurgulamalıyız. Kaldı ki, bazı düşüncelerim, bazı görüşlerim zamanla değişse bunda da gocunacak bir şey görmem ve açıklıkla söylerim. Belli bir konu üzerindeki görüşlerin değişmemesini övünülecek bir meziyet saymadığım gibi, çelişmeye düşeceğim korkusunu da taşımam. Bunları, kitapta çelişki bulunabileceği kaygısıyla söylemiyorum, fakat bulunacak da olsa gözlerde büyütülmemesini ve bunlara bakarak kitabın temel iletisinin gözden kaçırılmamasını işaret için söylüyorum.

Kitaba alınan yazılar değindiğim sebeple esas itibariyle yazıldıkları tarihte nasıl yayınlanmışlarsa öylece bırakılmışlardır. Kitap boyunca, aynı anlamdaki kelimelerin çeşitli varyasyonlarının kullanıldığı gözlenecektir. Yazılar yeniden gözden geçirilirken kelimeler yönünden birörneklik sağlamak mümkündü; fakat bilinçli olarak bu yola gitmedik, günümüz Türkçesinde kullanılan bütün kelimeleri değiştirmeden bırakmayı yeğledik. Hiçbir kelimeye boykot uygulamıyoruz. Yazılara müdahalemiz ancak gerektiği yerlerde anlaşılabilirliği sağlamak için oldu; bunu da, metin içinde fazladan duran cümleleri veya ibareleri kaldırarak veya gene anlaşılabilirliği sağlamak için gerekli gördüğümüz düzeltmeleri ekleyerek

yaptık. Dil konusundaki genel kanımızı içeren bir yazı (Dil Konusu) da kitaba alındı, bu konudaki tutumumuz orada anlatılmıştır.

Asıl mesele bence kitap boyunca şu ya da bu kelimenin kullanılmasından çok, kavramsal açıdan ortaya çıktı. Söz gelimi, Metafizik Roman ile Ruhun Romanı başlıklarını taşıyan yazılarda "metafizik" ve "ruh" kelimeleri, anlamları yönünden yer yer birbiriyle ikame edilebilecek bir nitelik gösterdiler. Bu yönden bu iki kelimeden birini tercih etmeyi düşündüysem de, kelimelerin sözlük anlamında kullanıldığı yerlerde işin içinden çıkmak mümkün olmadığından olduğu gibi bıraktım. Bir de, Romanın Çıkmazı başlıklı yazıda kullanılan "millî" kelimesinin yer yer "İslâmî" anlamında, yer yer de sözlük anlamında kullanıldığına değineyim.

Bu yazılar, kaleme alındıkları tarihlerde belirli kategoriler öngörülerek yazılmamıştı. Kitap düzenlenirken yazıların 5 ana bölüm altında toplanabileceği görüldü. Yazıların tasnifinde ve bazılarının derlenmesinde yardımını gördüğüm Ali Sali'ye ve bütün yazıları baştan sona okuyarak gerek tasnif konusunda, gerek başka konularda değerli uyarılarda bulunarak kendimi düzeltmemi sağlayan Ramazan Kaplan'a ve emeği geçen bütün öteki arkadaşlarıma teşekkürü borç biliyorum.

Rasim Özdenören

Şubat 1986 Ankara

I

EDEBİYAT ÜZERİNE

Aşkın Edebiyat

Edebiyatla uygarlık arasında çeşitli yönlerden, çeşitli açılardan korelâsyonlar olduğu muhakkaktır. Her edebiyat, bir yerde, belli bir uygarlığın tüm değer yargılarının bir türevi olarak ortaya çıkar. Bu yargı, özellikle saflığını yitirmemiş, değişime uğramamış uygarlıkların edebiyatı için doğrudur. Edebiyata, uygarlığı oluşturan çeşitli kurumlardan herhangi biri gözüyle bakılırsa, onun, o uygarlığa ait öteki kurumlarla tam bir ahenk içinde meydana gelmiş bir fenomen olduğu, en azından olması gerektiği görülür. Edebiyat çünkü, o uygarlığın eşyayı, olayları, insanı, kısacası tüm varlık âlemini, o uygarlığın değer yargılarıyla, o uygarlığın tüm duyarlıklarıyla "ifade" etme sanatıdır. Uygarlıktaki değişmeler, çok gecikmeden, edebiyatta da yansımasını bulur. Bu, edebiyatın gerçeğe dönük yanıyla da ilgili bir dışlaşmadır. Böyle bakılınca, her edebiyatın kendi uygarlık değerleriyle ilgili gerçeklerle karşılıklı bir alış-veriş içinde bulunduğu da görülür.

Buraya kadar söylediklerimiz, edebiyatın, uygarlık determinantlarının bir işlevi (fonksiyonu) olduğu sonucuna varıyor. Uygarlık değerleri, mutlak doğrular olmasa bile, edebiyat ancak bu değerleri kullanarak gerçeklik düzeyine ulaşır. Eski Yunan edebiyatı bunun tipik örneklerinden biridir. Bu gün, o uygarlığın dayandığı temel değerlerin, temel dayanak noktalarının yanlışlığı bilinse bile, o dönem edebiyatı, gerçeklik noktasından bizi yadırgatmıyor. Çünkü burada söz konusu olan, edebiyat ürününün dayandığı uygarlık değerlerinin mutlak anlamda yanlış veya doğru olduğu değil, o uygarlık değerlerinin ortaya koyduğu insan tipinin gene o uygarlık değerleri açısından o değerlerle tutarlı bir bütünlük gösterip göstermediğidir. İnsanın, eşyanın o uygarlık değerleri içinde, o uygarlık değerleriyle kavuştuğu yorumun, bizde gerçeklik duygusunu zedeleyip zedelemediği önemlidir. Yoksa bu gün, eski Yunan uygarlığının temel dayanaklarının bütünüyle yanlış olduğunu, açık seçik biliyoruz. Burada, uygarlık değerlerini, yanlışlığını veya doğruluğunu hesaba katmadan, bir veri olarak kabul etmekteyiz.

Kuşkusuz, uygarlık sırf maddî dışlaşmadan meydana gelmiş bir fenomen değildir. Bu maddî dışlaşmanın yanında, hatta ötesinde, bir de onun telkin ettiği manevî bir ruh atmosferi vardır. Bu atmosfer, o uygarlığın her çeşit kurumunu sarmıştır, uygarlığın bütün atomlarına nüfuz etmiştir.

Uygarlık dediğimiz fenomen belki asıl bu ruhî atmosferiyle varlık âleminde yer edinebilme hakkına ve haysiyetine sahip olabiliyor. Edebiyatı, uygarlığın bir türevi olarak düşünürken, uygarlığı asıl bu ruhî, manevî yapısı içinde değerlendirmek gerekiyor. Çünkü edebiyat, son çözümlemede, aşkınlığını bu atmosfer içinde deneme ve gerçekleştirme girişimidir. Yoksa kuru, resmî bir belge değildir. Uygarlığın sınırları ne kadar geniş olursa, edebiyatın da o kerte bol beslenme kaynakları var demektir. Sınırlarını maddî hedefler çerçevesinde katılaştırmış uygarlıklarla, onun ötesindeki hedefleri gözeten uygarlıklar arasında, edebiyatın beslenme kaynağı bakımından en azından bir yoksulluk, zenginlik meselesi söz konusu olacaktır. Aslında, kendini tümüyle maddî şartlarla sınırlı sayan uygarlıkların edebiyatı bile kendi insanı için aşkın bir hedef aramaktadır. Bu kez, eşyayı soyutlaştırma eğilimleri göstermektedir. Ama böylesi bir eğilim ya bir yerde tıkanmaya mahkûm olacak, ya ilkel bir panteizme dönüşecektir. Oysa esasen aşkın temeller üzerine kurulmuş bir uygarlık, kendi insanı için zorlamasız olarak ve bitip tükenmek bilmeyen bir sonrasızlığa doğru her aşamada yeni aşkınlıklar bulmak, görmek, edinmek imkânı içindedir. Gerçekte, aşılması imkânsız tek aşkınlık, aşkınlığın ta kendisi Tanrı'dır.

Egzistansiyalistler, insan için aşkınlık ararken, bu aşkınlığı insanla başlatmışlar, gene insanda bitirmişlerdi. Böylece gerçekte insanı aşkınlığa ulaştırma yerine, bir kısır döngüye veya kendi kendine (insana) mahkûm etmiş oluyorlardı. Oysa aşkınlığı, insanın yaradılış amacına doğru yöneltmek, ona sonsuz bir aşkınlık noktası bulmak olurdu. Temelde maddeciliğe dayanan hiç bir görüşün varamadığı, istese de varamayacağı –çünkü bir aşkınlık aradıkları muhakkaktır– nokta budur: İnsanı yaradılış amacına doğru sonrasız bir aşkınlığa götürmek. Uygarlık tarihinde, bu hususu başaran tek uygarlık İslâm olmuştur. Edebiyat alanındaki temel kaziyelerimiz üstünde yeniden düşünmek zorunluluğu tüm çıplaklığıyla önümüzdedir öyleyse.

Mayıs 1977

Kötü Edebiyat ya da Laf Salatası

Türk edebiyatının en iyi hikâye yazarlarından biri diye kabul edilen Sait Faik'in iki ayrı hikâyesinde yer alan iki parça alıntılıyorum: "...Güneş batmak üzeredir. Aman, dikkat! Güneş batmak üzeredirin arkasından dünyanın tasviri gelir. Hiç niyetim yok: dalgaları boyamağa, ufku bir dilim ekmek gibi kızartmağa. / Bak? Yapacağımızı yaptık işte. Dalgaları boyadık. Ufku mis gibi kızarttık. / Biz böyleyiz. Kötü edebiyat terbiyesi aldık: ne yapalım / Hemen şairleşmeye başlarız." (Çarşıya İnemem'den).

Öteki parça şu:

"...Güneş de tam o parıltının yukarısında. O parıltı, bir yere kadar devam ediyor, sonra yavaş yavaş açıklarda sönüyor. / Şu açıklarda kelimesi yerine az daha engin diyecektim. Bu kelimeyi bir türlü kullanamadım. Zavallı kelime!.. Senin ne kabahatin var?.. Kabahat sende değil. Benim kötü şiirleri unutmayan hafızamda: Engine ah engine! Enginde bakacağım gözlerinin rengine. Ölür müsün öldürür müsün?" (Kendi Kendime'den).

Kötü edebiyat terbiyesi almak bir bakışta sanılabileceğinin tersine tehlikesiz bir şey değildir.

Yazarını hemen şairleşmeye sürükler. Yazar arkası arkasına belki artistik cümleler kurar ama bu cümleler koftur, ne dediği anlaşılmaz. En kötüsü de "düşünce" öldürülür. Gerçekteyse bu tür metinlerin yazarları düşünce yeteneksizliklerinin açığını cafcaflı görünen ama gerçekte boş cümlelerin arkasına sığınarak gizlemeye çalışırlar.

Edebiyatta "kinaye" diye anılan bir sanat var. Düşünceyi dolaylı yoldan ya da üstü örtülü olarak anlatmak sanatına deniliyor. Dolayısıyla üstü örtülü söylenmiş ya da girift biçimde ifade edilmiş her metni kötü edebiyatın örneği olarak görmek yanlıştır. Bunun tersi de doğrudur: yalın biçimde ifade edilmiş her metin de iyi edebiyat örneği olmayabilir.

Bir de Sartre'ın "yansımayan yansıyış" diye adlandırdığı bir durum var: onyedinci yüzyıl Fransız mistik şairlerinden söz açarken bu deyimi kullanıyor. O yüzyılın şairlerinin "günün gerçeklerini şiirlerinde dile getireceklerine bir takım mistik olguları şiir halinde söylemelerini" kınayarak bu şairlerin aslında yaşadıkları günden kaçtıklarını, dolayısıyla bir "kaçış edebiyatı" yaptıklarını belirtiyor ve bu şairlerin durumunu mensubu bulundukları ve sözcülüğünü yapmaya çalıştıkları toplum katmanının bir sonucu olarak açıklıyor. Bu durum da kötü edebiyat eğitimi

diye tanımlanan kavramdan farklıdır. Kaçış edebiyatı sosyo-politik durumun sonucu olarak, hatta bir noktada yazarın istemini de aşan bir takım zorunlulukların sonucu olarak ortaya çıkıyor. Gerçi Sartre haklı olarak bu durumda bile yazarı mazur görmüyor. Yazarın, şairin böyle bir durumda bile sorumluluğunu yerine getirmekten kaçınamayacağını, kaçınmaması gerektiğini ileri sürüyor. Şu cümleleri bu bakımdan dikkate değer sayılmalı: "Yazar çağının adamıdır. Her söylediği, her söylemediği sözü çağının yankısı olur. Flaubert'i ve Goncourt'u Komün hareketinden sonraki zorbalığa karşı koyan bir tek satır yazmamış olmaktan sorumlu tutuyoruz. Bu onların işi değildi denebilir. Calas davası Voltaire'in işi miydi?.. Dreyfus davası Zola'nın işi miydi? Kongo'nun yönetimi Gide'in işi miydi?"[1]

Bu cümlelerden kötü edebiyat eğitimi kavramı ile söylenmesi gerekip de söylenmeyen şeylerden doğan sorumluluk arasındaki fark anlaşılıyor sanıyorum. Flaubert ya da bir başkası kötü edebiyat yaptığı için sorumlu tutulmuyor, fakat çağının gerçeklerini ele almadığı için sorumlu tutuluyor.

Kötü edebiyat ise Dreyfus dramını melodram haline getirmektir. Bizde coşkun akan derelerden, derelerin sesini dağların uzaktan dinlediğinden bahseden millî edebiyat şairleri ise hem kötü edebiyat yapmışlar, hem çağlarının gerçeklerinden kaçmışlardır.

Sosyo-ekonomik şartların zorlamasıyla edebiyatta ya da öteki yazı türlerinde kinaye dozunun çoğaldığı dönemler olabilir. Ama bu, şairin müteşair haline gelmesini mazur göstermez. Kötü yazar, kötü edebiyat eğitiminden geçmiş yazar, kafasında açıklığa kavuşmamış bulanık fikir kırıntılarını lâf salatasıyla boğuntuya getirerek bize yutturmaya kalkışır.

Ekim 1982

İyi Edebiyat Kötü Edebiyat

Eğer zevklerimiz incelmiş, biraz mürekkep yalamış kimselersek, önümüze çıkan bir edebiyat eserini daha şöyle bir karıştırmakla, kendi ölçülerimize göre değerlendirebiliriz. Bir hikâyenin ilk cümlesinden, bir şiirin ilk mısraından, bir romanın başındaki bir iki pasajdan, bu eserlerin "iyi" veya "kötü" olduğu hususunda kendimize göre bir yargıya varabiliriz. Bu ilk yargımız kimi zaman bizi yanıltsa da, genellikle yanılma payı oldukça azdır.

Burada, eserle okuyucu arasında doğan kişisel ilişki ön plandadır. Okuyucu, genellikle kendinde olan bir takım ön yargılardan, ön bilgilerden, ön beğenilerden kalkarak eser hakkında ilk "duygu"sunu konuşturmaktadır. Okuyucunun bu ilk duygusu çok öznel düzeylerden gelmekle birlikte bütün bütün değersiz sayılamaz. Çünkü o, aslında eser karşısında çok öznel de olsa, bir birikimini dile getirmektedir. Bu birikimin çözümlenmesi eleştirmeciye ait bir iştir. Okuyucunun, eleştiri konusunda bir uzmanlığı yoksa, eser hakkında edindiği izlenimlerinin mahiyetini tutarlı biçimler ve yöntemler içinde dile getiremeyecektir. Bununla birlikte, onun kendi kendine vardığı "amatörce yargıların" da eleştirmeden başka bir şey olmadığını söyleyemeyiz. Varılan yargıların eleştirme sayılmasıyla, bu yargıların temellendirilmesi ayrı işlerdir.

Şimdi yalnızca başlangıç izlenimlerimize değil, eseri tümüyle okuduktan sonra edindiğimiz izlenimlerimize bakalım. Gene, aşağı yukarı tek kelimelerle dile getirebileceğimiz bir takım sonuçlara varmışızdır: iyi, kötü, mükemmel, doyurucu veya değil vb.

Aslında, yetişmiş bir okuyucu ile uzman bir eleştirmecinin vardıkları bu son yargılar arasında temelde farklılık yoktur. Birincisi, kendi kişisel birikiminin nihaî hâsılasını herhangi bir temellendirmeye başvurmadan ortaya koymaktadır. Oysa ikincisinde, yani eleştirmecide, varılan sonucun temellendirilmesi istenir.

İster okuyucu, ister eleştirmeci olsun, eser karşısında nasıl oluyor da sözü geçen tavırlardan birini alabiliyor? Kuşkusuz, bir esere iyi veya kötü derken, ondan beklediğimiz şeyin gerçekleştirilmiş olup olmadığına bakarak bu yargılara varıyoruz. Farkında olmasak da okuduğumuz eserden bir şeyler beklemekteyiz. Acaba, edebiyat eserinden bizim için

gerçekleştirmesini beklediğimiz şey nedir? Araştıracağımız sorulardan biri bu olmalıdır.

Yalnız, bunu araştırmaya başlamadan önce, sanat eserinden başlangıçtaki beklentilerimizin niteliğine değinmeliyiz. Bu, bir şiiri, bir hikâyeyi, bir romanı niçin okuduğumuz sorusuyla ilgili bir konudur. Bazılarımız böyle bir soruyla karşılaşınca, hiç duraksamadan bize: zevk aldıkları, yeni heyecanlar aradıkları, hamasî duygularının dışlaşmasını görmek istedikleri, vakit geçirmek istedikleri, meslek icabı (edebiyat öğretmeninin durumu) olarak okumak zorunda oldukları için vb. okuduklarını söyleyeceklerdir. Bu genel sebepler dışında, daha özel sebeplerle de okumaya başvurulabilir. Söz gelimi, mizahî bir eseri seçen kimse gülme gereksemesini gidermek için; "psikolojik" olduğu kanısıyla bir roman seçen birisi insanı daha derinden tanımak istediği için; belli bir dünya görüşünü benimseyen biri o konuda yazılmış olduğu söylenen bir romanı, bilinç düzeyini yükseltmek için okuduğunu söyleyebilir. Bütün bu ve buna benzer sebepler karşısında küçümseyici bir tavır alınması doğru olmaz. Ne var ki, buraya kadar saydığımız sebepler, bütünüyle okuyucuya ait öznel sebeplerdir. Bu öznel sebeplerden kalkarak eser hakkında varacağımız yargılar da bu yüzden sadece kendimizi ilgilendirebilecek nitelikte olacaktır, herkesi değil. Diyelim, gülme gereksemesini karşılamak için bir eser okuyan kimse, sonuçta bu gereksemesini karşılayamamışsa, hemen okuyucunun ilk yargısına katılarak bu eserin kötü bir mizah olduğunu söyleyebilecek miyiz? Yoksa yeni ve başka çözümlemelere, temellendirmelere girişerek mi bir yargıya varacağız? Eğer kendimizi bu ikinci yola başvurmaya zorunlu görüyorsak, bir eserin temellendirilmesi bakımından herkesin şu veya bu açıdan (perspektiften) kabul edeceği sebeplerin var olduğuna inanıyoruz demektir. İşte bu nitelikte ileri sürebileceğimiz sebepler "nesnel" olacaktır. Bu bakımdan, öznel sebep dediğimiz olguyu, daha özel anlamıyla "saik" (*motive*) kavramıyla karşılamak, nesnel diye adlandırdığımız sebebi de, doğrudan doğruya "sebep" (*cause*, illiyet) kavramıyla dile getirmek daha doğru olacak ve muhtemel karıştırmaları önleyecektir.

Şimdi, yukarıdaki sorumuzu tekrarlayabiliriz: Neye dayanarak bir edebiyat eserine iyi veya kötü diyebiliyoruz? Başka bir deyişle, bizim bir eserden önceden (*apriori* olarak) bir takım beklentilerimiz var da, eser bu beklentilerimizi karşıladığı veya karşılamadığı için mi, ona kötü veya iyi yargısını basıyoruz?

Burada bir parantez daha açmamız gerekiyor: Bizim burada ortaya koymak istediğimiz soru, edebiyatın genel işlevinin ne olduğunu aramanın dışındadır. Yani genel olarak edebiyatın işlevi nedir sorusunun cevabını aramıyoruz. Bilimin, felsefenin nasıl kendilerine özgü işlevleri varsa, edebiyatın da kendine özgü bir işlevi olduğunu kabul etmek zorundayız. Edebiyata ait saydığımız söz konusu işlevin, ötekilerden farkı, kendine özgeliği, genel olarak edebiyatın amacı vb. bunlar ayrı sorular. Bu soruların cevabı, deyimi yadırgamazsanız, edebiyatın filozofisi ile ilgilidir. Edebiyatı kül olarak ele almayı gerektirir. Oysa bizim cevabını aradığımız soru, tekil örneklerin içyapısıyla ilgilidir.

Eleştirmecilerin, bu noktaya son kerte önem vermesi beklenmeli. Bir edebiyat ürünü eleştirilirken, eleştirmeci o ürünü edebiyata biçtiği genel amaçlara göre değerlendirebilir ve o amaca “aykırı” düştüğünü söyleyebilir. Ama bu, söz konusu ürünün gene de “kötü” olduğu anlamını taşımaz, taşımamalı. O ürün, eleştirmecinin kafasında biçimlenmiş amaçlara uygun düşmeyebilir, ama kendi içyapısında yüksek bir düzeyi tutturmuş olabilir. Söz gelimi, kafalarda biçimlenmiş İslâmdışı değer yargılarına dayanarak, diyelim Divan edebiyatı ürünlerini yok saymak veya değersiz sanmak, çoğu eleştirmecilerin düştüğü bu tür yanlışlar arasındadır. Eleştirmeyi kendine meslek edinmiş olanlar ilkin bu basit ayırımların bilincinde olmalıdır.

Eylül 1978

Edebiyatın Gücü

Edebiyatın gücünü, dediklerini bir aksiyom (mütearife) halinde sunmasında bulurum. Ne demek bu? Şu demek: Edebiyat eseri (şiir, hikâye, roman vb.) bir gerçeği “bedahet” haline getirir. Bir gerçeği size *gösterir*. Siz, eserde sunulan gerçeği, bir takım kanıtlama yollarından geçerek değil, doğrudan doğruya o gerçeğin kendisiyle yüzyüze gelerek tanırsınız. Bilimsel çalışmaların yöntemini kullanmaz edebiyat eseri: sizi zorla bir yere götürme niyeti taşımaz. Onun işaret ettiği yere siz kendiliğinizden varırsınız, daha doğrusu bir de bakarsınız, eserin alttan alta sizi yönelttiği noktada duruyorsunuz.

Bu söylediklerimiz, acaba, “güdümlü eser”i de kapsar mı? Burada güdümlü olmakla, “tez”li olmanın arasında bir ayrım yapmalıyız.

Güdümlü edebiyatta, yazarın sizi alıp bir yerlere götürdüğünü, götürmek istediğini sezinlersiniz; eserdeki yapaylık, iğretilik, inandırıcı olmaktan uzaklık hemen sırıtır. Yazarın ahmak kurnazlığındaki “kötü niyeti” hemen kendini ele verir. Bilirsiniz ki, bu adam, sizi enayi yerine koymak istemektedir.

Tezli eserdeyse, yazar, bir şeyi kanıtlama sevdasında değildir; yakaladığı doğruları, gerçekleri size göstermekle yetinir. Ama gördüğünüz bu yeni gerçeklerden, bu yeni doğrulardan siz yeni bileşimlere gidebilirsiniz. Ne var ki yazar sizi yeni bir bileşime gitmeye de zorlamaz. Ötekindeyse, yazarın, eteklerinizden çekiştirip durduğunu duyumsarsınız her an.

Edebiyat, kuşku yok ki, bir kültür ve uygarlık olayıdır. Çeşitli işlevlerinden biri de, ait olduğu uygarlığın inceliklerini, nüanslarını yakalamanıza yol açmasıdır. Alışılmış deyimiyle, daha önce bilmediğiniz ufuklar açar önünüze. Yeni bir mantıkla düşünmeye başlarsınız. Belki de mantığın dışında (fakat mantıksızca değil) düşünmeye başlarsınız. Edebiyat asıl gücünü, işte burada gösterir. Büyük sanat eseri karşısında, birbirinden farklı, birbirini tutmayan yorumlara ulaşılması, fakat her birinin kendi içinde tutarlı görünmesi, biraz da, o eserin, insanı *apriori* belirlenmiş bir mantığın dışında düşünmeye yol açan yönteminde aranmalıdır. Eserin gücü de, buradan kaynaklanmaktadır. Büyük sanat eseri, her mantık şemasına uyar, ama aynı zamanda uymaz da. Çağlar, anlayışlar değiştikçe, büyük eser

de kendi içine yeni anlamlar katarak değişir, yenilenir. Bunu, büyük eserin her yeni yoruma açık bir yanının bulunmasıyla açıklayabiliriz.

Edebiyat, bir fikri, bir tezi, aksiyom (mütearife) haline getirir, demiştik. Yani herhangi bir bilimsel eserde kategorik fikirler veya tezler olarak kalan ve çoğunlukla kendi dışımızda saydığımız şeyler, edebiyat eserinde yaşanan olaylar haline gelmiştir. Bunun çok önemli bir sonucu, bu fikirleri, biz tartışması yapılacak şeyler olarak değil, bir takım "veriler" olarak kabulleniriz. Yanlış anlatmış olmayayım: Edebiyat eserinde ileri sürülen tezler veya fikirler, tartışması yapılamayacak doğruları yansıtır demek istemiyorum. Fakat herhangi bir fikir veya tez bilimsel eserdeki tezden farklı olarak bir hayatiyete sahiptir. Biz, ileri sürülen tezin, fikrin eser boyunca kanıtlanmaya, bize zorla kabul ettirilmeye çabalandığını değil, kendiliğinden geliştiğini, canlı bir gerçeklik olarak kendisini bize sunduğunu görürüz.

Edebiyat eserinin gücü, fikirleri, kendi hayatiyetleri içinde bize telkin etmesindedir. Yazarın sanatı da buradadır. Bu bakımdan, yazarın küçük bir tökezlemesi, küçücük bir iğretilik, eserin inandırıcılığını yok etmeye yetebilir. *Bir Adam Yaratmak* piyesinde, anlatmaya çalıştığımız bu durumla ilgili bir tablo var.[2] Eserin kahramanı Hüsrev, kendi eserindeki kahramanın, annesini öldürmesindeki rastlantının hiç de olmayacak bir olay olmadığını açıklamaya ve göstermeye çalışırken elindeki tabanca patlar, orada bulunan halasının kızını vurur. Şimdi, bu olay, piyesteki olay örgüsü içinde öylesine doğal bir gelişmenin sonucu olarak vurgulanır ki, Hüsrev'in elindeki tabanca patlamasa, belki asıl o zaman, yazarın düzmece bir kurgu geliştirdiğini söyledik. Çünkü o tablo boyunca, o esnada, beklenmedik bir şeylerin olacağına hazır hale getirilmişizdir, bu belki de bir adamın öldürülmesi olacaktır. Burada ilginç bir durum daha var: Hüsrev'in tabancası, kendi annesi üstüne değil de, bir başkasının üstüne (Selma) patlar. Burada, yazarın herhangi bir şematizme düşmekten ustaca kaçınabildiğini gözlemliyoruz. Hüsrev, Selma'yı değil de, annesini öldürmüş olsaydı, ortaya konulan tablo, bu kerte inandırıcı olmayabilirdi, bir şematizmin, iğretiliğin mevcut olduğunu düşünebilirdik. Şimdi bu öldürme olayından sonra, Hüsrev'in düşeceği krizin bütün dış şartları tamamlanmıştır. Hüsrev iç yaşantısını dışa vurabilmek için, tiratlar geliştirebilir. Bütün bu tiratlarda yapaylık yoktur.

Hüsrev'in, eseriyle bir adam yaratma çabası ile realitede bir adam öldürmüş olması gerçeği, bu çelişkili durum, onun hafakanını somut

biçimde dışlaştıran iki gerçekliktir. Hüsrev, “yaratış” olgusu üstünde zihin yormaya başlar. O kadar kendini bu fikre vermiş, bu mesele üstünde düşünmeye başlamıştır ki, öldürdüğü Selma’yı bile unutmuştur. Yani kendisinin “yaratma” olgusu üstünde düşünmesine yol açan saikları de bir kenara bırakmış, soyut halde yaratış olgusu üstünde düşünmeye başlamıştır. Var oluş hikmetini arar, buradan, gide gide “mutlak varlık” fikrine ulaşır. Sonunda, herkesin istediği gibi akıl hastanesinde yatmaya razı oluşu, somut gerçeklere yenilgisini değil, fakat kendisinin yükseldiği “hakikate” teslim olduğunu ifade eder. Çünkü bu son tabloda, annesi ve diğerleri adeta onun hastaneye yatırılması düşüncesinden vazgeçmişlerdir, fakat bu kez hastaneye gitmek için o gönüllüdür.

Necip Fazıl’ın bu eseri, öteki bütün oyunları gibi, tezlidir ama güdümlü değil. Söylediklerine sizi inandırma telâşı, çabası yoktur. O, sadece söyler, gösterir, işaret eder. O kadar. Sizin bilincinizi kıpırdatmaya, söylediği meseleler üzerinde sizi de düşünmeye çekebilmişse görevini başarmıştır. Eserde belirtilen teze katılıp katılmamaksa büsbütün ayrı bir konu. Edebiyatın gücü diyorduk. İşte budur edebiyatın gücü: fikirleri, sizin bilincinizde de yaşanır kılması; fikirleri, sizin bilincinizin de bir parçası haline getirmesi.

Ekim 1977

Edebiyatta Evrensellik Sorunu

Bazen öyle oluyor ki, sizin çok doğal, olağan saydığınız bir düşünce, kelimelerle ifade edilince, birdenbire bir “hilkat garibesi” imiş gibi yadırganıyor. Hatta kimilerinde bir çeşit telâş emareleri görüyorsunuz. Bu kez şaşırma sırası size geliyor.

Beni, bu çeşitten şaşkınlığa düşüren konulardan biri bu “evrensellik” meselesi oldu.

Konu, edebiyat eserinde evrensellik meselesidir.[3] Yani bir edebiyat eseri özünde hangi nitelikleri taşımalı ki, bu eser, Müslüman olsun, kâfir olsun, dindar olsun, zındık olsun, faşist olsun, komünist olsun veya hiç bir şey olmasın bütün okuyucuları ilgilendiren bir kimliğe ulaşsın?

Bu durum, elimizdeki eserin uluslararası bir üne kavuşmuş olması veya hiç bir ünü bulunmaması ile ilgili değil. Herhangi bir eser, edebiyat dışı sebeplerle birdenbire uluslararası bir üne ulaşabilir. Fakat onun bu ünü eserin taşıdığı evrensel değerlerle büsbütün ilgisiz olabilir. Edebiyat tarihinde bunun örnekleri yok değil. Söz gelimi, Rüzgâr Gibi Geçti veya Love Story (Aşk Hikâyesi) yahut Ekmekçi Kadın... Bütün bu eserler uluslararası üne sahip. Şimdi böyledir diye, sanırım kimse bu eserlere evrensel değerleri taşıyan bir kimlik yüklemez. Cehlimi hoş görürseniz, ben, bu eserlerin yazarlarının adlarını bile doğru dürüst bilmediğimi itiraf edeceğim. Bu eserlerin filmi de yapıldı. Belki biraz da bu yüzden bu kerte yaygınlık kazandılar. Filmlerin üstüne bir diyeceğim yok benim, iyi olabilir, kötü olabilir, o ayrı konu. Şunu diyorum, eserin ünlü olması o eserin evrensel değeri ile hiç mi hiç ilgisi olmayan bir meseledir. Bu eserlerin arkasında, onları üne kavuşturan, satış sağlayan sermaye çevreleri de olabilir. Ünlerini uzun yıllar sürdürmüş de olabilirler. Fakat hiç bir şeyi değiştirmez bu. Hiç bir güç, onların sahip olmadığı değerleri, onlarda varmış gibi gösteremez.

Bunun tersi de doğrudur. Yani eserin uluslararası bir ünü yoktur. Eser, geniş okuyucu kitlelerine ulaşmamıştır. Ancak uzmanlarınca bilinir. Buna rağmen, eser kendi iç kaliteleri ile değerlidir. Bizim Divan şairlerimiz bu kategorinin örnekleri olarak gösterilebilir. Şimdi, diyelim, bir Fuzuli’nin şiirleri, anlaşılması güç de olsa (bu güçlük elbet kullandığı dille ilgili değil, kullandığı kavramlarla ilgilidir), dar bir okuyucu zümresine de seslense, evrensel bir değer taşımaktadır. Şimdi, bugün biz Fuzuli’yi dünya

ölçüsünde tanıtamadık diye, bu kaliteleri Fuzuli'nin eserlerinde yok mu sayacağız? Yahut Fuzuli, herhangi bir sebeple, bütün dünyada eserleri kapış kapış giden bir şair oluverse, bu durum, onun kalitesine yeni şeyler mi ekleyecek?

Evrenselliği, eserin sahip olduğu üne veya eserin arkasında varsaydığımız bir takım güçlere dayanarak açıklamaya çalışmak, bize fazla bir şey kazandırmaz. Olsa olsa, o eser çevresinde, fakat onun dışında bulunan güçleri tespit etmiş oluruz. Fakat doğrudan doğruya esere bir yaklaşım sağlamış olmayız.

Bu bakımdan, edebiyat eserinin kendi iç değerleriyle, edebiyat dışı etkenleri birbirinden kesinlikle ayırmak gerek. Kendi başına değerli olan bir eser, velev edebiyat dışı etkenlerle su yüzüne çıkmış olsa ne çıkar? Hiç. O eser, taşıdığı değerleri, kendi dışındaki etkenler yüzünden edinmemiş ki! Sanat eserinde evrensellik konusuna değinirken, bu hususlarda hareket noktası olarak seçtiğimiz düşünceleri baştan belirtmekte yarar var.

Şimdi eserin içeriğine bakmaya çalışalım. Acaba ne gibi özellikler bir eseri, evrensel diyebileceğimiz bir kata yükseltiyor? Hangi özellikleriyle bir eser evrensel oluyor, yani bütün insanlarda ortak bir takım düşünce veya duygulara sesleniyor? Bu açıdan bakıldığında, bütün insanlarda bir takım ortak kaliteler tespit edilebiliyor ve bu ortak kaliteleri bir sanat eseri çerçevesinde dile getirmek mümkün olabiliyor mu?

Bu sorunun, gerçekte, pratik ve kestirme bir cevabı vardır. O da, bizim dünya görüşümüzle (bu deyimi en geniş anlamında kullanıyorum, bizim, dünyaya, insanlara bakışımızı temellendiren din, uygarlık, kültür değerleri olarak alıyorum) ilgisiz, bizim dünya görüşümüze yabancı ortamların sanat eserleri, bize de bir takım estetik tatlar veriyorsa, o eser bizi kendinden hoşlandırıyorsa, beğenimizi, hayranlığımızı çekiyorsa, demek ki, aramızda şu veya bu ölçüde bir ortaklık kurulduğunu inkâr edemeyiz. Ama burada bir noktayı dikkatle seçmek zorundayız: dünya görüşümüze yabancı olan o eserin içeriğini, bizde de mevcut olan duyguyu dile getirdi diye illâ da benimsemek zorunda değiliz. O ortak duygunun, başka kültür çevrelerinde, başka ölçülerle değerlendirileceği kuşkusuzdur. Bu değerlendirmede o kültür ve uygarlık anlayışının ölçüleri kullanılacaktır. Eserin trajik kimliği, o ortak duygunun (daha teknik bir deyimle tema'nın diyelim), o kültürün ölçüleri kullanılarak meydana çıkarılabilecektir.

Konuyu biraz daha somutlaştıralım. Meselâ insanlarda "merhamet" duygusu ortak bir değerdir. Fakat bir Hıristiyan'ın merhamet anlayışıyla bir

Müslümanınki farklı olabilir, farklıdır da. İnsanların, merhamet duygusuna bu farklı yaklaşımları, o duygunun insanlarda var oluşuyla ilgili değildir, duygunun, belirli toplum düzenlerinde kullanılmasıyla ilgilidir. Başka bir deyişle, her kültür çevresi, bu ortak duyguları farklı bir *disipline* kavuşturmuştur. Bizim dünya görüşlerimizi birbirinden farklı kılan husus da, bu farklı disiplinlerdir. Gene meselâ "günah duygusu" Hıristiyanlarda, Müslümanlarda, başka din mensuplarında hep ayrı ayrı anlaşılır. Bu duygu, "secular" kültür çevrelerinde "suçluluk duygusu" biçimine de dönüşmüş olabilir. Fakat temelde, bu nitelikte bir duyguyu yaşamak, insanların ortak bir değeri olarak görünmektedir.

Bütün bu mülâhazalarda, bana kekre gelen hiçbir şey yok. Tersine, insanların bir takım ortak insanî kalitelerle yaratılmış olması noktasından, belli bir hikmet dile getirilmektedir.

Bir eserin, evrensel kalitesine, ben bu açıdan yaklaşıyorum. Yani, eserde dile getirilen evrensel tema ile eserin ait olduğu kültürel çevreyi birbirinden ayırıyorum. O tema ile o kültürün ilişkisi tamamen farklı bir düzlemde cereyan etmektedir. Bu, doğrudan doğruya eserin trajik yapısını belirleyen bir unsurdur. Şöyle açıklayalım: Âşık bir insanın başından geçen olaylar, bir âşığın trajedisini meydana getiren unsurlar, farklı kültür çevrelerinde farklı biçimde tezahür eder. Fakat "aşk"ın kendisi, bütün insanlarda ortak bir değerdir. O duyguya sahip olan insanın, mensup olduğu kültürün anlayışıyla çatışmaya düştüğü nokta, trajediyi meydana getirmektedir.

Edebiyat eserinin yerliliği kendi kültürel çevresine ait unsurları kullanmasıyla meydana geliyorsa, evrenselliği de insanoğlunda ortak olan duyguların, tavırların, davranışların dile getirilmesiyle meydana gelmektedir. Konuya böyle bakınca, insanoğluna ait olup da İslâm'ın dışında kalmış hiç bir beşerî duygunun bulunmadığını söylersek, çok kişiyi rahatlatmış oluruz sanırım.

Edebiyatın evrensel oluşu, insandaki evrensel özlerle ilgilidir. Aşk, merhamet, insan ve toprak sevgisi, onur duygusu, fedakârlık vb. olumlu; gaddarlık, suç işleme psikolojisi, zulüm vb. olumsuz kategorilerin tümü insanî olgulardır. Fakat çeşitli kültürlerin, çeşitli uygarlıkların bu olgulara bakış tarzı, onları ele alış tarzı, değerlendirmeleri farklıdır.

İslâm zulmü yasaklıyor diye, zalim ortadan kalkmıyor. İslâm cinayet işlemeyi yasaklamıyor mu? Şimdi, İslâm'ın cinayete "hayır!" demesiyle insanların cinayet işlemeleri gerçeğini neyle açıklayabiliriz?

İslâm insana olması gereken, uyması gereken ölçüleri veriyor, gösteriyor. Bu bakımdan, Müslüman cinayet işlemez demekle, işlememeli demek arasında fark var. Bunlardan biri, belli bir toplum düzeninin işleyişi ile ilgili bir kuraldır, öteki insana ait bir gerçekliktir.

Şimdi buraya bir nokta koyarak bir soruya gelelim. Bize yöneltilen bir soru bu: “Muhteva bütün insanlar için, onlar farkında olsun veya olmasınlar, kabul etsin veya etmesinler, insanlık için zarurî değerler taşıdığı zaman mı evrenselleşmektedir? Yoksa muhteva, bütün insanlık tarafından kabul gördükten sonra mı evrensellik kazanmaktadır?” deniyor.[4]

Bu sorunun ortaya konuluş biçimi bence yanlıştır. Çünkü biz, insanın dışında bulunan olgulardan söz açmıyoruz. Doğrudan doğruya, insanın yaratılışında mevcut olan olguları söz konusu ediyoruz. Ayrıca ortaya atılmış herhangi bir kavramın bütün insanlarca genel kabul görmüş olması veya olmaması da konumuzla ilgili değil. Bizim konumuzla ilgili olan husus, doğrudan doğruya insanlarla ilgili bir takım ruhî değerlerdir. Aşk gibi, zulüm gibi, onur duygusu gibi, suç işleme içgüdüsü gibi. Bütün bu meziyetlerin ya da kötülüklerin bir insanda toplandığını ileri sürmek de kimsenin aklından geçmez sanırım. Bizim anlatmak istediğimiz husus tamamen başka bir şey. Bir örnekle açıklayayım: Kendine göre bazı sebeplerle cinayet işlemiş bir Raskolnikof, düşünelim. Bu adam cinayetini gizlemek istiyor. Raskolnikof, cinayetini gizlemeye çalışırken, dünyanın neresinde, hangi kültüre mensup olursa olsun, herhangi bir insanın gösterebileceği davranışları göstermektedir. Endişelidir, sürekli olarak her an yakalanacağı korkusunu taşır, kendisi ile ilgisiz olan konuşmalar bile onu ürkütür. Cinayet işlemiş, işlediği cinayeti de gizlemek isteyen bir insanın gösterebileceği bütün tepkileri gösterir bu insan. İşte bu ruh yapısı evrenseldir diyoruz biz.

Şimdi çok şaşırtıcı bir soruya değinelim. Soru şu: “En son ve mükemmel diniyle bütün insanlığı kucaklayan yüce Allah’ın dışında insanların tamamını kucaklayacak değerler ortaya koyabilenlerin varlığından bahsedebilir miyiz?” deniyor.[5]

Hayır, doğrusu bahsedemeyiz. Bahsedelim diyen de yok. Aslında bu soru bizim ne demek istediğimizin hiç mi hiç anlaşılmadığını gösteriyor. Biz, yeni evrensel değerler ortaya koyalım demiyoruz ki! İnsanın yaradılışında var olan, şu veya bu şekilde, şu veya bu ölçüde bütün insanlarda ortak olan gerçeklikleri dile getirelim diyoruz. Bu kaliteyi

tutturmuş eserin dünyanın her yerindeki, her çeşit okuyucu tarafından anlaşılabileceğini anlatmak istiyoruz.

Buradaki tedirginliğin sebebini anlamak kolay. Genellikle “evrensel bir edebiyat” denilince İslâm dışı bir öz vurgulanıyormuş gibi bir zehaba düşülmektedir. Şu sözler, böyle bir zehabı dile getirmektedir: “...Mevlâna, Yunus, Tagore, Shakespeare ile Dostoyevski aynı çizgide evrensel değerler taşıyan kişiler şeklinde ifade ediliyor. Çeşitli toplumlara mensup bu büyüklerin birleştikleri evrensel çizgi İslâm mıdır? Yoksa İslâm’ın dışında ve üstünde başka evrensel değerler mi vardır?” Biraz sonra aynı yazıdan şu ifadeler: “Mevlâna ve Yunus ile Dostoyevski’yi, Goethe’yi aynı çizgide ve listede görmenin ölçüsü nedir? Katı manasıyla iman ile küfrün telifi anlamını taşımaz mı bu?”[6]

Görülüyor ki, bazı hususlar gerçekten çok yanlış anlaşılmakta ya da hiç anlaşılamamaktadır.

Biz diyoruz ki, bütün insanlarda yaradılışları gereği bir takım ortak insanî kaliteler vardır, bir edebiyat bu kaliteleri bir sanat eseri çerçevesi içinde dile getirebildiği ölçüde evrensel boyuta ulaşır, bu kaliteleri dile getiremiyorsa o eserin bir değeri yoktur. (Edebiyat yönünden bir değer söz konusu elbet, yoksa başka bakımlardan, meselâ tarihî veya sosyolojik bir belge, doküman olarak o esere bazı değerler izafe etmek mümkündür).

Şimdi, insana özgü bu kalitelerin, hasletlerin veya durumların dile getirilişi ile bu kalitelere belli kültürler, belli dünya görüşleri açısından yaklaşma olayı arasında fark var. Merhamet duygusuna, diyelim bir Mevlâna elbet İslâmî yönden yaklaşacak, öyle dile getirecek; Dostoyevski Hıristiyanî açıdan yaklaşıp dile getirecektir. Neticede de biri Müslüman, öteki Hıristiyan, bir başkası Budist olmaya devam edecektir. Şimdi bir eser düşününüz ki, tamamen İslâmî özleri, temaları dile getirmek istemiş fakat bunu becerememiştir. Yazarı da Müslümandır. Böyledir diye ona herhangi bir edebî değer yüklemeniz mümkün müdür? Dikkat edilsin, burada, yazarın İslâmî yaklaşımına sakatlık izafe etmiyoruz, bu bakımdan ölçülere tamamıyla uyulduğunu farz ediyoruz, buna rağmen bu iyi niyetli tutum o eseri alelâde olmaktan kurtarabilir mi?

Bizim tartıştığımız konu, büyük eserlerin hangi özellikleriyle bu kaliteyi tutturabildiğini araştırmaktır. Bu ise, tamamen edebiyatın bir iç meselesidir. Buradan kalkarak Müslüman olmayanların başarılarını tespitlemek nasıl olur da iman ile küfrün telifi anlamına çekilir, anlamıyorum. Cehalet döneminin Muallakatüsseba şairlerinden bugün elimizde kalan şiir

parçalarına üstün şiir diye bakabiliyorsak, bu, o şairlerin söz sanatında aldıkları mesafenin üstünlüğü ile ilgilidir. Yoksa bu şairleri, “insan olarak” Müslümanlarla bir tutmayla, onlarla aynı çizgide görmeyle ne ilgisi var bunun? Biz, insan olarak Müslümanların kalitesiyle değil, doğrudan doğruya sanat eserinin kalitesiyle ilgiliyiz. Nitekim sayın Ak da “çeşitli toplumlara mensup bu büyükler” demekten kendini alamamış. Onun bu sözlerini sanatçı olarak büyük anlamında kullandığını anlamakta biz zahmet çekmedik. Mesele eserin konusundan çıkmamakta, bu konuya İslâmî ölçüler içinde nasıl bir yaklaşım sağlayabileceğimiz ve bu ölçüler içinde kalarak onu nasıl evrensel kılabileceğimiz noktasında odaklanmaktadır. Bizim ortaya attığımız ve üzerinde düşünülmesini istediğimiz mesele bundan ibarettir.

Ekim 1977

İslâmî Edebiyat Tartışmaları

Son yıllarda İslâm edebiyatı üzerine yazılıp çizilenlere bakılırsa, günümüzde Müslüman olarak yazarlık eylemine girişmiş olanların geçirdikleri tereddütleri, bir “çıkış yolu” bulabilmek için harcadıkları zihinsel çabaları görmezlikten gelmek kolay olmayacaktır. Bu çabaların, büyük ölçüde İslâmî bir edebiyat kuramı meydana getirmek yönünde yoğunlaştığını söylemek yanlış olmasa gerek. Günümüzün İslâmî edebiyatı üzerindeki görüşlerin çeşitlilik kazanması kadar doğal bir şey olamaz. Söz konusu çeşitlilikte, görüş sahiplerinin genel edebiyat anlayışlarının farklı oluşu kadar, onların doğrudan doğruya İslâm edebiyatı denilince bu edebiyatın içeriği olarak düşünüp benimsedikleri hususların da payı vardır. Aynı biçimde, geçmişteki İslâmî edebiyat ürünleri üzerinde bazı “kalıplaşmış” düşüncelerin “İşte İslâmî edebiyat budur” diye belletilmiş olması da, bu kalıpların dışına çıkamayan görüş sahiplerini, günümüzün Müslüman yazarlarının ürünlerini irdelerken onların bazı dar açılar içinde bocalamalarına, dahası birtakım yanlış değerlendirmelere sapmalarına yol açmaktadır. Gerçekten de bugün Yunus Emre’nin ya da Fuzuli’nin şiirlerinin İslâmî olduğu hususunda kimsenin kuşkusu yok da, bir Erdem Bayazıt’ın, bir Alâeddin Özdenören’in, bir Cahit Zarifoğlu’nun şiiri sözkonusu edilince bu şiirlerin nereye konulabileceği hususunda duraksanmaktadır.

Günümüz şairlerinin artık Yunus gibi, Fuzuli gibi yazmadıkları muhakkak. Fakat bu durumu İslâmî şiirden, İslâm içerikli şiirden sapmak diye yorumlamak da yanlıştır. Günümüz şairi artık Yunus ya da Fuzuli gibi yazmıyorsa, bu, günümüzün insanına onların *dili*yle yaklaşmanın imkânsız oluşundan ileri geliyor. Günümüz şairi, bugünün insanına yaklaşmak için yeni bir şiir dili, yeni şiir teknikleri oluşturuyor. “Yeni şiir dili” dediğimiz kavramın, kullanılan kelimelerden, bu kelimelerin eski ya da yeni olup olmamasından başka bir şey olduğunu açıklamaya gerek bile yok. Bu bağlamda Yunus ya da Fuzuli gibi yazılmaması durumu da, adı geçen şairlerin artık okunmadığı, onlardan hoşlanılmadığı anlamına gelmemektedir.

Söz, burada edebiyatta gelenek konusuna doğru yöneltilebilir. Fakat bu nokta, üzerinde ayrıca düşünülecek bir konu. Biz, İslâm edebiyatı

üzerindeki tartışmalara devam edelim. Bu tartışmalarda öne sürülen görüşleri başlıca aşağıdaki kümeler çevresinde toparlayabiliriz:

1. İslâmî edebiyat, konusunu Müslüman insanların oluşturduğu, onların tavır ve davranışlarını, düşüncelerini, ruhsal eylemlerini yansıtan ürünlerin adıdır.

2. İslâmî edebiyat, konusu ne olursa olsun, yazarın İslâmî bilincini yansıtan, konusuna İslâmî optikle yaklaşan ürünlerdir.

Birinci görüş yanlış değil, fakat ikinci görüş daha kapsayıcı. Dikkat edilirse ikinci görüş, birincisini de içermekte, fakat birinci görüş, alanı oldukça kısıtlamakta, pek çok şeyi de dışlamaktadır. Biz burada, bu görüşlerden birini tercih etme noktasında değiliz. Görüşlerden herhangi birini çıkış noktası kabul ederek İslâmî ürün ortaya koymak mümkündür.

Asıl soru şu noktada odaklaşıyor: Ürün mü önce gelir, kuram mı?

Kurama öncelik tanıyor, hele kuramımızı bütünüyle geçmişteki edebiyat ürünlerine yaslandırıyorsak, günümüz ürünlerini değerlendirebilmek için elimizde yetersiz ölçekler bulunduruyoruz demektir.

Önceden kazanılmış edebiyat bilgilerimizin de, günümüz İslâmî ürünlerini değerlendirebilmekte işe yararlılığı ayrıca sorulabilir. Divan şiiri, tekke şiiri, halk şiiri gibi yapay sınıflandırmalar, günümüz Müslümanlarının şiirlerine ya da öteki edebiyat ürünlerine yaklaşılırken kafalardaki bulanıklığı iyice yoğunlaştırıyor. Gerçekten de, faraza tekke şiirini "dinî şiir" diye bellemiş olan biri, bu kalıbın dışında dinî şiir olamayacağını ya da Müslümanların ancak bu kalıbı tutturdukları takdirde Müslümanca ürünler ortaya koyabileceklerini varsayıyorsa; günümüz Müslümanlarının ürünlerine yaklaşmakta, onları değerlendirmekte güçlük çekecek, belki de onları hiç anlamayacaktır.

İslâmî edebiyatın ne olduğu üzerinde tartışmaların yapıldığı bir dönemde böylesine basit gerçekleri hatırlatmak küçümsense bile, biz gene de birtakım *apriori* kuramların kılavuzluğuna güvenerek yola çıkmanın sakıncalarını tekrarlamakta yarar görüyoruz.

Şubat 1982

Malzemelerin Ruhu

Konu bir yandan İslâm'ın edebiyata cevaz verip vermemesiyle ilgilidir. Bu bakımdan fazla bir güçlükle karşılaşacağımızı sanmıyorum. Nasslar çerçevesinde verilecek cevaplar bizi, herhangi bir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde tatmin edecektir. İslâm'ın edebiyatı tecviz ettiği, hatta teşvik ettiği konusunda sanırım ciddî hiç bir tereddüt yoktur. Konunun uzmanları bu hususta bize kesin cevaplar getirmektedir. En son, Akif İnan'ın konu üzerine yazdığı bir seri yazı[7] bütün kuşkuları, tereddütleri giderecek niteliktedir. Kaldı ki, İslâm dünyasında yüzyıllardan beri süregelen edebiyat uygulaması da, İslâm'ın bu konudaki olumlu tutumunun bir kanıtı niteliğindedir. Ümmetin Asrı Saadet'ten bu yana belli bir yanlış üzerinde ısrar edebileceğini düşünmek izahı mümkün olmayan bir hadise olurdu. Güçlük burada değildir.

Güçlük, konunun öteki yanıyla ilgilidir. Yani bir edebiyatı "İslâmî" yapan ölçü nedir? Neye dayanarak bir esere İslâmî'dir veya değildir diyeceğiz?

Eserde İslâmî kavramlara yer verilmiş olması veya konunun İslâmî olması yetecek mi? Eserde İslâmî kavramlara, çağrışımlara yer verilmekle birlikte, bu hususun tek başına bir eseri İslâmî yapmaya yetmeyeceği bellidir. Nitekim Dante *İlâhî Komedya*'sında İslâm'a ait "Araf" kavramına yer vermiştir. Bilindiği gibi Hıristiyan anlayışında yalnızca Cennet ve Cehennemden bahsedilir. "Araf" Hıristiyanlığa İslâm'dan geçmiştir. Yalnızca bu kadar da değil. Dante'nin Cennet ve Cehennem tasvirleri de pek çok yönüyle İslâmî kaynaklardan alınmıştır. Hatta *İlâhî Komedya*'nın bütünüyle Allah Resulünün Miracından ilham aldığı söylenmektedir. Tasvirlerdeki bu benzerliklere bakarak, hatta eserin tamamen İslâmî kaynaklardan esinlenerek yola çıkmasına bakarak *İlâhî Komedya*'nın İslâmî bir eser olduğunu söylemek mümkün müdür? Eserdeki açık küfür ifadelerini bir yana bırakarak konuşsak bile, eserin bütünüyle "Hıristiyanî bir ruh"la ele alındığı, böyle bir ruhu terennüm ettiği gözden kaçmayacaktır. İslâmî motiflerin bir eserde malzeme olarak kullanılmasının, o eserin İslâmî sayılabilmesi için yeterli olamayacağını gösteren tipik örneklerden biridir *İlâhî Komedya*.

İlâhî Komedya'da yapıldığı gibi değil, fakat çok ilkel yollardan bazı İslâmî motifleri kullanarak yazılmış şiirler de var. Bu çeşit şiirlerin tipik

örnekleri de bizim Cumhuriyet döneminde görülmektedir. M. Kemal için yazılmış şiirlerin hemen hepsinde İslâmî motifler bir araç ve malzeme olarak bol bol kullanılmıştır. Fakat bunların İslâmî bir anlayış çerçevesinde kullanılmadığı, tersine saptırılarak kullanıldığı bilinen bir gerçek. Şimdi bu ilkel şairler eserlerinde İslâmî motiflere yer verdi diye onların eserine İslâmî'dir demek kimin aklından geçebilir?

Böylece, eserde malzeme ve araç olarak İslâmî motiflerin kullanılmasının yetmediği bir yana, bu malzemeler kullanılarak İslâm dışı, daha açıkçası küfre hizmet eden şiirlerin yapılması bile mümkün görünmektedir. İslâmî motiflerin, İslâmî kavramların bir araç ve malzeme olarak kullanılması, o eseri İslâmî olmak adına kurtaramaz.

Öyleyse ölçümüzü daha değişik alanlarda aramalıyız. Akif İnan'ın yukarda sözünü ettiğimiz seri yazılarının birinde "...neden bahsederse etsin inanan kişi, her sözü makbuldür. Çünkü her sözünü kendine ilham eden, doğrudan doğruya Allah'tır." denilmekte ve hemen eklenmektedir: "Bu bakımdan İslâm sanatçısı, özellikle şairi, isterse yalnız tabiatı konu edinen yahut beşerî aşkı dile getiren, hatta şevki ve eğlentiyi yansıtan eser oluştursun, mutlaka İslâmî bir eserdir yaptığı."[8]

Bu sözlerde bizim tartışmaya açık bulduğumuz bazı hususlar var. Söz gelimi, niçin "özellikle şairin" meydana getirdiği her eser "mutlaka İslâmî" oluyor? Akif İnan'ın söylemek istediğini anlamaktan kaçınıyor değiliz. O, tanımının gereğine göre söz söyleyen, eser meydana getiren "Müslüman" sanatçıdan bahsediyor. Böyle olunca onun nasslara aykırı bir eser meydana getirmesini mümkün görmüyor. Sanatçıyla eserini kesinkes birbirinden ayırmak elbet mümkün değildir. Sanatçı, eserine kendi bildiklerini, kendi anlayışını yansıtacaktır. Fakat bir an için, eser sahibinin kim olduğunu bilmediğimizi farz ederek mücerret eserle başbaşa kaldığımızı düşünürsek, eserin İslâmî mi, değil mi olduğunu nasıl anlayacağız? O eserde hangi nitelikler var ki, bize belli bir yargıya varmamız konusunda kolaylık sağlıyor? Sırf sanatçısına bakarak böyle bir yargıya varmak sanırım biraz kestirme bir yol oluyor. *İlâhî Komedya*'nın yazarının kim olduğunu bilmesek bile, hatta içindeki pek çok İslâm kaynaklarına dayalı tasvirlerine rağmen, onun Hıristiyanî bir eser olduğunu anlamakta güçlük çekmeyiz. Bu, eserde kullanılan malzemeden çok, bu malzemeye katılan "ruh" (*esprit*) ile ilgilidir.

Akif İnan'ın görüşünden hareket edersek, İslâmî olmayan bir eser yok gibidir. Çünkü o, ölçüyü oldukça geniş tutuyor. "Aslolan, o eserde, dile

getirilenlerin İslâm'ın hükümlerine aykırı hususun bulunup bulunmamasıdır. Bir aykırılık yoksa o eser dahi İslâmî'dir" diyor. Bu sözleri yanlış anlamıyorsam eğer, Akif İnan, İslâm'a aykırı olmayan her eseri İslâmî saymak eğilimindedir. Fakat bize kalırsa, bu kadar geniş bir ölçü kullanmaktan çok, şöyle bir ayırım yapmak daha yararlı olur: İslâmî eser, İslâm'a hizmet eden eser. İslâmî "espri"yi doğrudan doğruya terennüm eden, bize bir İslâmî neşve veren esere İslâmî diyoruz. Bize doğrudan doğruya böyle bir neşve vermemekle birlikte onu kavramamıza yardım eden, kavrayışımıza getirdiği incelik (bilinç) dolayısıyla İslâm'ı anlamamızı kolaylaştıran, bize bu yolda bir yaklaşım sağlayan eserlere de ikinci tür içinde (yani hizmet eden) yer veriyoruz. Böyle bir ayırım kabul edilirse, sanırım birçok gereksiz tartışmanın da dışında kalırız.

Bu ayırımdan yola çıkarak söz gelimi Divan Edebiyatına İslâmî'dir derken, günümüzde Müslüman sanatçıların meydana getirdiği eserlere İslâm'a hizmet eden eserler gözüyle bakabiliriz. Divan Edebiyatının meydana getirildiği toplumsal, siyasal şartlarla, günümüz Müslümanlarının karşı karşıya bulunduğu şartlar arasında hiçbir telif noktası bulunmayacak kadar değişik ve aykırı durumlar söz konusudur. İslâmî bir havayı soluyan Divan şairleri, elbet İslâmî eserler meydana getireceklerdi. Fakat bugün o havadan yoksun bulunan Müslüman sanatçının fizik olarak salt İslâmî eser meydana koyması o kadar kolay olmasa gerektir (mümkün değildir demiyoruz). Eğer toplumsal yapı ile, kültürle edebiyat arasında karşılıklı bir ilişkinin, bir alış verişin var olduğunu kabul ediyorsak, günümüz Müslüman sanatçısının salt İslâmî eser vermek bakımından içinde bulunduğu güçlüğü de teslim ediyoruz demektir. Aslında bugün, Müslüman sanatçının eserine içinde bulunduğu çalkantı ortamı yansımaktadır. Sanatçı, eserinde, içinde bulunduğu mücadeleyi dile getirmektedir. En azından, bugünkü sanatçının eseriyle Divan edebiyatı arasında mevcut toplumsal ve siyasal şartlara bakışta bu eleştirel bakış farkı mevcuttur. Bu bakış farkının mahiyetini iyice ayırt edemeyen bazı eleştirmeciler çok kolay karıştırmalara sapabilmektedir. Söz gelimi, Erdem Bayazıt'ın şiirini çözümlemeye girişen Mehmet Kaplan, onun bu eleştirel tavrının mahiyetini kavrayamadığı için Marksistlerin tutumuyla Erdem Bayazıt'ın tutumunu birbirine karıştırmakta, Bayazıt'ı "Yunusların", "Mevlânaların" yoluna ihanet etmekle suçlayabilmektedir. Erdem Bayazıt'ın şiirinde belki saf İslâmî normlar dile getirilmemiştir, fakat onun mevcut şartlara, dünyanın hâlihazır gidişatına karşı "Müslümanca tavrı" açıkça bellidir. Bu, onun, şiirini İslâm'a hizmet

yolunda kullanma isteğinin belirtisidir. Akif İnan, İslâm'a aykırı olmayan eseri İslâmî sayarken sanatçının söz konusu tavrını belirtmek istiyorsa bu düşünceye esasen biz de katılıyoruz. Fakat her şeye rağmen bu tavrın alınmış olması gerekir. Yoksa İslâm'a aykırı olmamakla birlikte, İslâmî hiç bir tavır belirtmeyen, tamamen İslâm dışı bir eserin İslâmî sayılabilmesi için sanırım daha başka delillerin getirilmesini beklemeliyiz.

Başka bir yazımızda[9] anlatmaya çalıştığımız gibi bu durumda sanırım bize yardımcı olabilecek en tutarlı kıstas, sanatçının İslâmî tavrıdır. Ancak söz konusu tavrın, hiç olmazsa günümüz için, belli bir yönde, belli bir doğrultuda geliştiğini ileri sürmek mümkün olmasa gerek. Çünkü edebiyat da bir toplumsal olgu olarak bir süreç içindedir. Söz konusu tavır, sanatçıların eğilimlerine göre çeşitli yönlerde gelişmeye yatkındır. Divan şiiri için yapabileceğimiz genellemeyi, günümüz Müslüman şairleri için yapamayız. Divan şairi, dış şartlardan bağımsızca (çünkü Divan şairi bu bakımdan güvenli bir ortam içinde yaşıyordu, çevre şartlarını bu yüzden haklı olarak konusunun dışına itmişti) Müslümanların iç oluşumuna, iç olgunluklarını sağlamasına, başka bir deyişle Hadisi Şerifteki anlamıyla onun "büyük cihat"ına yardımcı olmak istiyordu. Oysa günümüz sanatçısı böyle bir toplumsal konumda bulunmaktan uzaktır. O, her şeyden önce dış çevre şartlarının İslâmî esaslara göre değiştirilebilmesi için kalemini kullanmaktadır. Deyim yerindeyse "küçük cihat"ın gerektirdiği her türlü taktik yöntem bireysel eğilimlere göre kullanılmaktadır. Bu bakımdan Mehmet Kaplan'ın beklediği tarzda bu günkü sanatçıdan salt iç oluşuma yardımcı olma tavrını beklemek yanlıştır. O kadar ki, sanatçıyı böyle bir yol içinde görmek, onu illâ bu yola sürmek, sanatçının toplumsal sorumluluğuyla ilgili görevlerini yerine getirmemesini istemekle aynı anlama gelir. Sanatçının çağı içinde üstlendiği yükümlülüklerini yerine getirebilmesi, çağının isterlerine göre takınacağı tavrıyla belirlenecektir. Ona, geçmiş çağların Müslüman sanatçısı böyle yapıyordu, sen de böyle yapmalısın demek, çağından kaçmayı öğütlemekten başka ne anlama gelir?

Bu demek değildir ki, sanatçı, "iç oluşuma" asla yardımcı olmayacak. Bu da olacaktır. Fakat biz, sanatçıyı yalnızca bu tavır içinde görmek istemenin yanlışlığını vurgulamak istiyoruz. Aslında iç oluşuma yardımcı olma, som İslâmî normları dile getirme çabası da mevcuttur günümüz sanatçısında, fakat o bütün çabalarını bu nokta üstünde yoğunlaştırmış değildir. Aslında ondan yalnızca bunu beklemiyoruz da. Onun, dış çevre şartlarına karşı eleştirel tutumu da, en az öteki kadar önemlidir bizim için.

Özellikle, sanatçının çağımızdaki yeri hakkındaki görüşümüz, “çağın gidişatına” müdahale etmesinin gerekliliği hususunda birleşiyorsa...

Sanatçının “Müslümanca tavrı”nın çok çeşitli yönlerde dışlaşabileceğini belirttik, sanıyorum. Şimdi Behçet Necatigil’in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı kitabındaki kısa değerlendirmelere kısaca bir göz atmaya çalışalım. Necip Fazıl Kısakürek başlıklı maddede şöyle bir değerlendirme var: “Tekke şiirimizin verimlerini modern Fransız şiiri ölçüleriyle değerlendiren, şiirinde insanın evrendeki yerini araştıran; madde ve ruh problemlerini, iç âlemin gizli duygu ve tutkularını dile getiren Necip Fazıl...” Sezai Karakoç içinse şunlar söylenmekte: “Karakoç, günümüz şiirinde, kendisine, İslâmî düşünceyi modern şiirdeki gerçek üstücülükle kaynaştıran, enbiya-evliya kıssalarından yararlanan, çarpıcı benzetme ve imgelerle, denenmemiş sentezlere ulaşan, bağımsız sayfalar açtı...” Erdem Bayazıt için şöyle bir değerlendirmeye yer verilmekte: “Barbar güçlerin, teknolojinin yıktığı, Tanrıdan kopardığı insanın manevî kurtuluşunu arayan Sebeb Ey...” Cahit Zarifoğlu için: “Şiirlerinde geniş boyutlarla, özellikle madde ve ruh çatışması, Batı diktasına karşı Doğu protestosu gibi temaları işlediği görülüyor...” denilmekte.

Behçet Necatigil’in kitabından aktardığımız bu çok kısa, hatta eksik değerlendirmeler üzerinde duracak değiliz. Bizim üzerinde durmak istediğimiz husus, örnek olarak aldığımız birkaç şairimizin bile ne kadar değişik tavırlar belirttiğini vurgulamak içindir. Adını andığımız şairlerin “İslâmî tavır” içinde birleştikleri ortak nokta, içinde yaşadıkları çağa ve çevreye karşı takındıkları eleştirel durumdur. Bu sözümüz, onların salt tepkiden ibaret olduğu anlamına çekilmeyecektir sanırım. Fakat çağımız sanatçısına özgü bir durumdan söz açıyoruz biz. Geçmiş dönem Müslüman sanatçısında görülen “hiciv” tavrından çok farklı bir olaydır değinmek istediğimiz husus. Hicivde, belli bir kişiliğin beğenilmeyen yanları söz konusu edilirken, şimdi adını andığımız şairlerin tutumu insanlığın içinde bulunduğu hâle karşı Müslümanca bir tavır almakla ifade edilebilir. Bu durumu salt tepkiyle açıklamaya kalkışmak yanlış olur. Tersine, eğer bir tepki görülüyorsa, bu tepkiyi Müslümanca tavrın gereği olarak anlamalıyız.

İslâmî kavramların, İslâmî motiflerin eserde bir malzeme ve araç olarak kullanılması önemli değildir. Bu motifler hiç kullanılmamış bile olabilir. Bütün bunlar, eserde örtülü olarak (zımnen) mevcut, fakat zikredilmemiş olabilir. İslâmî motifleri, sanatçının Müslümanca tavrının içinde aramalı. Sanatçının protesto sesini “ne adına” yükselttiğine bakmalı.

Edebiyatı, çağının gerçeklerinden soyutlanmış bir olgu halinde görmek istemenin yanlışlığı da ortaya çıkıyor böylece. Her sanatçı, kendi çağının türküsünü söyleyecektir ister istemez. Elbet yüklendiği sorumluluğun farkındaysa... Değilse, eskiden söylenmiş türküleri yinelemekten başka bir şey yapıyor olmayacaktır.

Şunu da ekleyelim: Bütün bunları söylerken sanat eserinden bahsettiğimiz akılda tutulmalıdır: kurallarına uygun sanat eseri...[10] Burada, sanatçının ibda edici gücüne müdahale edilemeyeceğini söylemenin gereksizliğine hiç değinmiyoruz. Az önce, İslâmî motiflerin kullanılmasının hiç de zorunlu olmadığını bunun için söyledik. Çünkü söz konusu motiflerin, kavramların kullanılmış olması eseri zorunlu olarak İslâmî saymamızı gerektirmeyeceği gibi kullanılmamış olması da onu İslâmî saymamızı önlemeyecektir. Çünkü önemli olan kullanılan malzeme değil, hangi malzeme kullanılmış olursa olsun, meydana getirilen esere sindirilmiş olan "ruh"tur (esprit). Bu eki, İslâmî eser yapıyorum diye, bir takım motiflerden hareket ederek ortaya zorlama, şematik eser konulabileceği tehlikesinin her zaman geçerli olabileceğini, bundan kaçınmanın gerekliliğini işaret etmek için yapıyoruz. Sanat eseri olanla, sanat eseri olmayanın sınırlarını iyice ayırt edelim diye...

Mayıs 1978

Yazarın Tavrı Önemlidir

Bir edebiyatı İslâmî yapan ölçü nedir? Veya daha doğrusu, böyle bir ölçü var mıdır? Bu soruyu başka biçimde de sorabiliriz: Ne gibi nitelikleri taşıyan bir edebiyata “İslâmî” diyoruz?

Bu soruların cevabı, bizim, edebiyatı kavrayış tarzımıza göre değişecektir. Edebiyatı kavrayış tarzımız, aynı zamanda, edebiyatın özüne yüklediğimiz amaçla da ilişkilidir. Edebiyata belli amaçlar yüklüyor da, o amaca bizi doğrudan ulaştırmasını bekliyorsak, elimizdeki eser, bizim umduğumuzu gerçekleştirmediği sürece, o esere İslâm dışı bir nitelik atfediyoruz demektir. Yok, eğer edebiyattan böylesine kesin, somut, doğrudan bir amacı gerçekleştirmesini beklemiyorsak, bu durumda, konuya daha başka bir yaklaşımla varıyoruz demektir.

Öyleyse, edebiyattan neyi beklediğimizi, sorabiliriz. Edebiyatın, bize, belli konularda otantik bir malzeme yığını sunmasını bekliyorsak, beklediğimiz amaca yönelik olarak bu malzeme yığınını meydana getirmeyi başaran esere, hiç duraksamadan, “İslâmî”dir diyebileceğiz. Fakat bu takdirde, estetik kaygılarımızı iyice geri plana atıyoruz veya bütün bütün susturuyoruz, anlamı çıkacaktır. Edebiyat eseri, sırf kendi somut muhtevasından ibaret sayılamayacağına göre, böyle bir değerlendirmeyle varılacak sonuç, bizi tatmin etmeyecektir. Böylece, eserden, yalnızca muhtevası ile ilgili otantik, şematik bir yapı beklemediğimizi, anlatmış oluyoruz.

Öyleyse, eserin muhtevasındaki otantik malzemeye bakarak bir sonuca ulaşmamız mümkün değildir. Veya bu yoldan ulaşacağımız herhangi bir sonuç eksik veya yanlış kalacaktır. Eserin muhtevasını oluşturan söz konusu malzeme elbette “bir şey” dir, fakat “her şey” değildir. Ayrıca, bu malzemenin, belli edebiyat yöntemleri içinde (belli derken mevcut demek istemiyoruz), bizi “daha yüce” bir amaca doğru yükseltmesini de bekliyoruz.

Bu durumda, edebiyatın, bize bir aşkınlık sağlamasını ona amaç olarak yüklemiş oluyoruz. Nasıl sağlayacak edebiyat bu aşkınlığı? Bu aşkınlık, “ben”e, eşyaya, zamana, ölüme, mekâna, Müslümanın bakış açısı sirayet ettirilerek sağlanacaktır. Bütün bu fizik, metafizik olgular, Müslüman insanın hayat içindeki gerçek tavrına göre değerlendirilecektir. “Şüphesiz Rabbin insanları çepeçevre kuşatmıştır” (El-İsrâ: 60) ayetinin yalnız kendi

ben'i için değil, yalnız Müslümanlar için de değil, bütün insanlar için doğru olduğunu kavrayan bir dünyada yaşadığının bilincinde olan Müslümanın, insana bakışındaki tavır, söz konusu kavrayışla orantılı olarak bir derinlik, genişlik, farklılık taşıyacaktır. Müslüman, bu sözlerde, kendisi için bir teselli bulurken, kâfir için bir tehdidi ima ettiğini de duyumsayacaktır. Bu durum, Müslümanın, insana bakış açısının sadece bir derecesidir; Müslümanın, insana bakış açısı bütünüyle, İslâm uygarlığının kendine özgü değer yargılarıyla özdeşleşmiş olarak eserde yer alabilirse ve bu yer alış otantik girişimler olmaktan çok, doğal bir yaşama tarzı biçiminde verilebilirse, İslâmî bir edebiyatı gerçekleştirmeyi başarmış sayılabiliriz.

Ancak, belirtmek istediğimiz nitelikteki böyle bir edebiyatı bu gün bütün boyutlarıyla başarmak imkânı var mıdır? Bu gün için, bu nitelikte bir edebiyatı başarmak biraz ütopik görünmektedir. Çünkü eğer edebiyat, uygarlık değerlerinin bir türevi olarak ortaya çıkıyorsa, her şeyden önce çevremizde o uygarlığın maddî ortamı, maddî şartları mevcut değildir. Bu durumda, saf İslâmî bir edebiyatın başarılmasını bekleyemeyiz. Geçmiş dönemlerde ortaya konulmuş olan edebiyat başarılarını, bu bakımından, bu günkü edebiyatımızla karşılaştıramayız. Geçmiş dönemlerin edebiyatı (İslâmî edebiyat), aslında, kendi uygarlık değerlerinin bir türevi olarak meydana getirilmişken, bugünkü edebiyatımızda daha çok ideolojik kaygılar başat rol oynamakta. Yani, İslâm uygarlığına özgü, o uygarlığın bir türevi olarak ortaya çıkacak bir edebiyatın başarılması söz konusu değildir; tersine, çalışmalar İslâm uygarlığının yeniden yaşanır plana aktarılması çabalarına dönüktür. Böylece, dünkü İslâmî edebiyatla, bugünkü Müslüman yazarların edebiyat çalışmaları arasında, bir temel çıkış farkı mevcuttur. Çıkış noktasındaki bu farklılık, edebiyat eserinin yapısal karakterini de etkilemekte, hatta ona geçmişte görülmeyen bambaşka, yeni bir karakter kazandırmaktadır. Dünkü Müslüman yazar tamamen İslâm içi değerlerle eserini kurarken, bugünkü Müslüman yazar ayrıca İslâm dışı çevre şartlarıyla *savaşım* görevini de yüklenmiştir. Belki daha çok bu görevi yüklenmiştir.

Bu yüzden, Müslüman yazarın eseri, kendi okuyucusuna bile yadırgatıcı gelmektedir. Konunun bu açıdan değerlendirilmesi, çokça ihmal edildiğinden, bugünkü Müslüman yazardan genellikle geçmiş dönem İslâmî edebiyatın ulaştığı saf başarılarla aynı niteliği taşıyan eser ortaya koyması beklenmektedir. Böyle bir bekleyişin, mevcut toplumsal, siyasal şartların tabiatına aykırı düşeceği açıklama gerektirmez.

Bugünkü Müslüman yazarın, içinde bulunduğu bu özel şartların sonucu olarak dünyadaki toplumsal, siyasal düzene başkaldırıcı bir tavır içinde bulunması, başka bir deyişle mevcut şartlara İslâm'ın değer ölçüleriyle bakmasından doğan eleştirel tavır, onları, klasik İslâm yazarlarından farklı, başka bir alanda çalışmaya götürmektedir. Bu durum, Müslüman yazarların, geçmiş dönemlerde benzeri görülmeyen nitelikte bir edebiyat alanını zorlamalarına yol açmaktadır. Konuya bu yaklaşımla bakılmayınca, bugünkü Müslüman yazarın eserini değerlendirmek, kritik etmek, eleştirmeciyi, beklenmedik sonuçlara ulaştırabilecektir. Geçmiş dönemlerdeki Müslüman şairlerin ulaştığı saf edebiyat başarısını, bütünüyle İslâm uygarlığının bir türevi olarak beliren, dışlaşan başarıyı, aynıyla bugünkü şairden de beklemek edebiyatla tarih, edebiyatla sosyoloji arasındaki ilişkiyi iptal etmek anlamını taşıyacağı gibi, edebiyatın kendine özgü işlevlerinden birisini (söz gelimi, yeni bir toplum kurma yolundaki işlevini) ihmal etmesini istemek de olur. Oysa bu günkü edebiyat, ancak, kendi çağının, kendi şartlarının gereklerine göre bir başarıyı ortaya koyacaktır. Konusundan, takındığı eleştirel tavra kadar, klasik İslâm edebiyatından farklı bir alanda dışlaşan bu günkü Müslüman yazarın eseri, söz konusu başarıyı, yaklaşımındaki, insana ve eşyaya bakışındaki İslâmî ölçüyle gerçekleştirecektir. Bu bakımdan, klasik edebiyat ile bugünkü edebiyat arasında karşılaştırma yaparken eserin muhtevası yerine, İslâmî tavrına bakmak daha anlamlı olur.

Temmuz 1977

Picasso’nun Hatları

Picasso’nun son yıllarda İslâmî harflere benzeterek bazı resimler yaptığı söyleniyor. O resimleri görmedim. Ama o resimleri görüp görmemek bizim burada değinmek istediğimiz konu bakımından o kadar önemli değil. Resimlerden söz açacak değiliz çünkü.

O resimler dolayısıyla bazılarımızda Picasso’nun “İslâmî hat sanatının” etkisi altında kaldığına inanma eğilimi görüldü. Acaba böyle bir görüş doğru mu? Bu soru üzerinde durmak istiyoruz.

Ancak bu soruyu doğru biçimde cevaplandırabilmemiz için onu şöylece ortaya koymak araştırmamızı kolaylaştıracaktır: Picasso, acaba, gerçekten bizim “hat sanatı”mızın etkisi altında mı kaldı da o resimleri yaptı, yoksa “hat sanatı”nı bir “malzeme olarak” kullanarak kendine özgü bir niyetini gerçekleştirmek mi istedi?

Böyle bir soruya, Picasso’nun “hat sanatı”nın etkisi altında kaldığını söyleyerek cevap vermek hoşumuza gitse bile, Picasso’nun herhangi bir İslâmî niyet taşımadığını bilirsek, onun, söz konusu hatları sadece bir malzeme olarak kullandığını kabul etmek zorunda kalırız.

Başka biçimde söylersek; Picasso’nun o resimleri İslâmî hatlara ne kadar benziyor olursa olsun, o resimlerle bir İslâm sanatı meydana getirilmiş olmamaktadır. O resimler, kullanılan malzemelerin cinsi, mahiyeti ne olursa olsun, Batı kültürünün temsil ettiği bir algılamanın, bir kavrayışın yansımasını gösterir. Picasso, yaptığı resimlerle İslâmî hatları, mensup olduğu kültürün perspektifinden nasıl gördüğünü, o hatları nasıl kullanabildiğini göstermiş oldu, o kadar.

Picasso’nun resimlerine bakarak bir İslâm sanatının varlığından söz açamıyorsak, öyleyse nedir, bizim bir sanat eserinin, bir edebiyat metninin İslâmî olup olmadığı hususunda karar vermemizi etkileyen?

Biçimsel bakımdan benzerlikler taşımasına rağmen acaba eksik olan şey nedir?

Son yıllarda bazı şairlerimizin denemeye çalıştığı “gazel”, “kaside” başlığı altında yazılan şiirlerle, Picasso’nun yaptığı resimler arasında bu bakımdan bir ilgi yok mudur? Çünkü o şiirler de gazel, kaside diye ad taşıdıkları halde, hatta bazı biçimsel özellikleri kullandıkları halde, bir bakışta bu şiirlere İslâmî diyemiyorsak, acaba İslâm sanatının yahut edebiyatının nesini eksik görüyoruz da böyle bir kanaate varıyoruz?

Bunun tersi örnekler de var elimizde. Söz gelişi, bir Sezai Karakoç'un, bir Erdem Bayazıt'ın, bir Cahit Zarifoğlu'nun, Alaeddin Özdenören'in, Akif İnan'ın, Osman Sarı'nın şiirlerinden süzülen öyle bir hava var ki, İslâmî bir koku duymamak mümkün değil. Bu şiirler, çoğu kez, geleneksel biçimlere uygun düşmese bile...[11]

Son yıllarda, üzerinde oldukça yoğun biçimde durulmuş olmasına rağmen "gelenek" konusuna değinmeden geçemeyeceğiz. Gelenek kavramı, gördüğüm kadarıyla, genel olarak edebiyat metninde sadece bir "malzeme" olarak anlaşılmaktadır. Bazı biçimsel özellikler, eldeki "modern" metne aktarılarak onu daha da "modernleştirme" çabası güdülmektedir.

Özellikle de, roman, hikâye tartışmaları yapılırken bizim eski edebiyatımızdan nasıl yararlanılabileceği konusunda sorulan bir soru, geleneksel edebî biçimleri bir malzeme olarak nasıl kullanabileceğimiz hususunda bir "formül" bulma hedefine varmak istemektedir. Biçimsel yakınlıkların belli bir "geleneği" sürdürmeye yeteceği konusundaki bir anlayış, şimdi değinilen soruda açıkça bellidir. Oysa malzeme olarak kullanılan bir "gelenek" sadece bir malzeme olarak kalır. O malzeme, aynı zamanda, kendini meydana getiren kaynaktan yoksun bırakılırsa, yani o malzemeyi meydana getiren "ruh"tan soyutlanırsa, o malzemeyi kullanarak varılmak istenen sonuç elde edilemeyecektir.

Burada, edebiyat metninin biçimiyle özü arasında tuhaf bir karşıtlık doğmaktadır sanki. Biçimin biçim, özün öz halinde ayrı ayrı yerlerde durduğu gibi bir sonuç çıkartılabilecekmiş gibi sanılabilir.

Ne var ki, böyle bir sonuca ulaşmak gene de sanıldığı kadar kolay ve mümkün değil. Biçimi etkileyen, gene de öz olmaktadır. Ancak "biçim" derken bazı katı, değişmez şemaları anlıyorsak, o takdirde galiba ilkin biçim konusundaki düşüncelerimizi değiştirmemiz gerekiyor.

Şimdi burada Picasso'nun resmi için şu soruyu sorabiliriz: Picasso'nun İslâmî hatlara benzeterek yaptığı resimler, "biçim" bakımından İslâmî sanatın bir kopyası diye görülebilir mi? Harcıâlem bakış, burada, kolayca yanılabilir ve bu soruya çabucak "evet" diye bir cevap verebilir. Oysa (o resimleri görmediğim halde) ben inanıyorum ki, Picasso, adı geçen hatları kendi kültürünün süzgecinden, kendi kavrayışının eleğinden geçirerek "yeniden anlamlandırmıştır." Bir kez daha belirtelim: "İslâmî hatlar" o resimlerde, sadece birer malzeme olarak kullanılmıştır. Picasso'nun, biçim konusunda İslâmî hatları taklit etmek gibisinden en küçük bir kaygı bile taşımadığını sanıyorum.

Picasso’nun sözü geçen resimlerini İslâm sanatının örneği diye görürsek, aynı malzemeyi başka biçimlerde “deforme” ederek kullanan bizim birçok şairimizin, yazarımızın, ressamımızın eserlerine de İslâmî dememememiz için sebep kalmamaktadır.

Gelenekten yararlanmak bu kadar basite indirgenemez. Gelenekten yararlanmak “şematik” bir olay değildir. Picasso, İslâm hatlarını resmine malzeme olarak seçerken, kendi resim kültürünün, resim geleneğinin özüne sadık kalmıştır.

Bu konuda, birtakım kaba benzerliklere bakarak sonuçlar çıkarmak yanıltıcı olur.

Yerli bir sanat, yerli bir edebiyat meydana getirebilmek için, kendi sanatımızın, edebiyatımızın geleneklerinden yararlanmaktan söz açanlar, ilkin bu sanatı, bu edebiyatı meydana getiren “ruhu” kendi bağlamı içinde kavramaya çalışmalı. Ne var ki bu ruh, bir müsteşrikin yaklaşımıyla kavranamaz. O yaklaşımla ele alındığında bu “ruh” da bir malzeme değerine indirgenmiş olur. Sonunda da, Picasso’nun eserlerinden daha farklı bir eser ortaya çıkmış olmaz. Hattâ korkarım daha da kötüsü olur: Picasso kopyalanır...

Oysa kendi edebiyat, sanat geleneğimizden yararlanmaktan söz açanların hiç de böyle bir niyet taşıdıklarını sanmıyorum. Yoksa konu, büsbütün abese dönüşmüş olmaz mı?

Temmuz 1979

1960 Sonrası Edebiyat Ortamı

Türkiye'de 1960 yılının 27 Mayısında yapılan hükümet darbesi, bu darbeyi yapanların kişisel niyetlerinin ve amaçlarının çok ötesinde toplumsal, siyasal değişikliklerin meydana gelmesine yol açtı. Darbecilerin söylediklerine bakılırsa, bu eylem aslında Demokrat Parti iktidarının "saptırdığını" ileri sürdükleri Kemalist ilkeleri ortodoks mihrakına yeniden yerleştirme amacını güdüyordu. Gerçekten de bu yüzden olacak, bu eyleme bir süre, galiba biraz da Fransa özentisiyle "İkinci Cumhuriyet" adı verildi, ne ki bu adlandırma tutmadı, bir süre sonra da büsbütün unutuldu.

Aslında, 27 Mayıs darbesi hukukî düzenlemeler alanında "yeni" bir anayasa getirdiyse de, bu anayasanın kendinden önceki '24 anayasasına göre köklü, bünyesel değişiklikler getirdiği ileri sürülemez. '61 Anayasası, Türkiye'nin Birinci Meşrutiyetten beri alışık olduğu yüzeysel ve biçimsel değişikliklerden başka bir şey öngörmüyordu. Kaldı ki, Birinci Meşrutiyetle getirilen anayasa, Osmanlı siyasal düzeni içinde yeni bir olgu diye karşılansa da, 61 anayasasının 24 anayasasına göre temelde ne gibi farklı yeni düzenlemeler getirdiği sorulabilir. 61 anayasası 24 anayasasında var olan bütün temel "ilkeleri" olduğu gibi saklamış, 24 anayasasının "ruhunu" benimsemiş fakat bu ruhun sürdürülebilmesi için bir bölümünün gerekli olup olmadığı bile tartışılabilecek bir takım yeni "kurumlar"ın kurulmasını öngörmüştür. Söz gelimi çift meclis sistemi, yani senatonun kurulması, anayasa mahkemesi gibi... Bu yeni kurumların getirilmesinin temel gerekçesi de Demokrat Parti döneminde "keyfî" olduğu ileri sürülen idarî ve hukukî tasarrufları keyfî olmaktan çıkartacak önlemler diye düşünülmesidir.

Yani yasaların anayasaya aykırı olup olmadığı Anayasa Mahkemesince denetlenecek, yıllık bütçelerin rasgele ve keyfî olup olmadığı DPT'nin hazırlayacağı beş yıllık plan ve yıllık programlar kıstas alınarak denetlenecek vb. Kısacası, bir "hukuk devleti"nin işlerlik kazanabilmesi için Batı ülkelerinde "genellikle" mevcut bulunan bazı kurumlar Türkiye'ye aktarılacak.

Ne ki, 27 Mayıs darbesi, onu yapanların asıl niyetleri ne olursa olsun o niyetlerin tekelinde kalmamış, darbecilerin tek tek niyetlerini aşan boyutlar kazanmıştır. Sosyalistlerin seslerini yükseltmeleri bu döneme rastlar. Ama gerçekten acaba hangi darbecinin aklından, yaptığı eylem sosyalistlerin

işine yarasın diye bir düşünce ve niyet geçiyordu? Aynı şekilde, bazı kesimler 1960'tan sonra "İslâmcı düşünce"nin de hızla geliştiğini ileri sürüyorlar. Hangi darbeci, göze aldığı tehlikeyi Müslümanlar gelişsin diye ortaya koymuştur?

Bu bakımdan 1960 darbesi ile sosyalizm veya İslâm arasında doğrudan bir korelâsyonun kurulabileceğini sanmıyoruz. Özellikle böyle bir korelâsyonu İslâmî düşünce bakımından hiç mümkün görmüyoruz. Çünkü sosyalizm, bir yerde ve son tahlilde Batılı düşünme ve yaşama tarzının bir "varyasyonu" olarak mevcut anayasa düzenine, teorik olarak, her yanıyla ve bütünüyle ters düşmeyebilir.[12] Oysa İslâm'ın öngördüğü hayat tarzı, mevcut anayasanın temel ilkelerinden biri olan laikliği reddetmeyi tabiatının kaçınılmaz bir gereği diye kabul eder.

Öyleyse, buraya kadar andığımız 1960 tarihini, İslâmcı düşüncenin "gelişip serpilmesinde" bir nirengi noktası diye saymadığımız açıktır. Belirli tarihlerin anılması bazı açıklamalara sağladıkları kolaylık bakımından sadece bir alışkanlık olarak kullanılırlar. Biz de "1960"ı anarak bir kolaylıktan yararlanmak istedik; yoksa andığımız tarihle İslâmî bilinçlenme açısından doğrudan doğruya bir korelâsyon kurmayı aklımızdan geçirmediğimizi belirtelim.

"1960" yılını şimdi değindiğimiz anlamda kullandığımızı hatırlayarak bu tarihten sonra Müslümanların kafa yapısında, bilinçlenme düzeyinde oluşan temel karakteristikleri şöylece özetleyebileceğimizi sanıyorum: İlkin şu hususu bir kez daha ortaya koymalı: İslâm tarihinin hiçbir döneminde hiç bir bilinçli Müslüman Asr-ı Saadet'te uygulanan hayat tarzının dışında herhangi bir hayat tarzını kendisi için yaşanmaya değer bir örnek olarak seçmemiştir. Ne var ki tarihin akışı içinde böyle bir özlem zaman zaman tavsamalara uğramış, zaman zaman sırf bir "zihin fantezisi" olarak kalmış, Asr-ı Saadet'in örnek düzeni her zaman bütün boyutlarıyla, bütün rükünleriyle uygulamaya aktarılmamıştır. Ne ki böyle bir özlem Müslümanların kafasında hiç bir zaman uyumaya, bir kenara itilmeye de bırakılmamıştır.

Bu parantezi şunun için açmak zorundayız: Geçtiğimiz yüzyıla kadar İslâm dünyasında, kendi dışındaki hiç bir hayat tarzına imrenilerek bakılmamıştır. Fakat o tarihten sonra, Batı'nın yaşadığı siyasal, toplumsal düzen Müslümanlar için de özenilmesi, imrenilmesi gereken bir hayat diye gösterilmiştir. Konunun bu yanı, bu işin nasıl kotarıldığı ayrı bir inceleme, araştırma konusudur. Burada şu kadarcığını belirtmekle yetinelim: Batı'dan

gelen her şeyle birlikte “bilim” denilen olgu da “layüsel” diye kabul edilmiştir. Müslüman düşünürler, özellikle bu alanda zorluklarla karşılaşmışlardır. “Batı mantalitesinin ürettiği bilim”i reddetmek, onlara âdeta kendini, insanı, insan aklını reddetmek gibisinden bir olay diye görünmüştür. Bu “bilim”in, materyalistik esaslara da dayansa, bunun farkına varılmış bile olsa “ruhunu” ve bütün sonuçlarını reddetmeye cesaret edilmemiştir. Bu cesaretsizlik onları uzlaşmacı (telifçi) bir yola sürüklemiştir. Bu durum Osmanlı Devlet düzeninde İslâm birliğinin yaşandığı dönemde olduğu gibi, Devletin parçalanmasından sonra meydana gelen ayrı ayrı ülkelerde de sürmüştür. “Bilim” Batı dünyasında nasıl yeni bir dogma olarak kabul edildiyse, İslâm ülkelerine de öylece bir dogma olarak yansımıştır. Bilim’in dedikleri, “reddi ve cerhi gayrı kabili mümkün” doğrular, mutlak hakikatler diye kabul edilince, doğrusu, düşünürler için uzlaşmacı, savunucu bir yola başvurmaktan başka bir seçenek de kalmıyordu. İşte bu nedenle, geçtiğimiz yüzyılın ortalarından başlayarak son zamanlara kadar hemen bütün İslâm düşünürleri, bu bilimin bildirdiği doğrular karşısında İslâm’ın hükümlerinin yerini tayin ve bu hükümlerin hâlâ geçerli olduğunu ispat için çaba gösterdiler. Başka bir deyişle, İslâmî hükümlerin doğruluğu hususunda, Batılı bilimin tezkiyesini almak zorunluluğunu hissettiler. Bununla şu düşünceyi dile getirmek istiyorlardı: İslâm, “müspet bilimlerin verileri”yle gücünden kaybetmez, tersine bu veriler İslâmî doğruları bir kez daha kanıtlar. Burada, değinilmek istenilen şu inceliğin gözden kaçmadığını umarım: İslâm düşünürleri, meseleyi böyle ele almakla, farkına varmadan ve aslında o niyeti taşımadan bilim’i “asıl” diye kabul ediyorlar ve İslâm’ın bu bilimin tezkiyesine muhtaç olduğu kanısını zımnen benimsemiş oluyorlardı. Gerçekteyse niyetleri yalın olarak İslâm’ın gücünü ve geçerliğini her hâlükârda koruduğunu kanıtlamaktan başka bir şey değildi. Bununla birlikte işaret ettiğimiz sonuç, yani bilim’in asıl diye kabul edilmesi hususu, kendiliğinden ortaya çıkan bir olgudur. Fakat bu olgu ilk bakışta sanılabileceği gibi o kadar yalınkat bir kafa yapısını da ifade etmiyor, bu kafa yapısında psikolojik sferde onu yönlendiren etmen çok önemlidir. “Bilimin Işığında İslâm” yahut “Bilim Karşısında İslâm” yahut “İslâm’ın Bilime Katkıları” yahut “İslâm’ın Batı Uygarlığına ve Bilime Katkıları ve Hizmetleri” gibi bir takım ana başlıklar altında toparlayabileceğimiz kitaplar [13], bir yanıyla bilim karşısında İslâm’ı savunma görevini üstlenmişlerse de, bir yanıyla da bilim karşısında duyulan aşağılık duygusunu dile getirmektedirler.

Bilimin kendi iç bağlamı içinde irdelenmesi, bilimin hakikat'e ne ölçüde yaklaştığı ya da yaklaşmadığı, bunlardan çıkartılabilecek sonuçlar büsbütün ayrı konular. Burada vurgulanmak istenen husus, bilim karşısında takınılan "teslimiyetçi" tavırdır, bilim denilen "insan başarısı"nın mutlak hakikati beyan ettiği hususundaki kesin inançtır. Biz, konumuzu dolaylı biçimde ilgilendiren bu meselenin eleştirisine girmek istemiyoruz. Ancak Batı dünyasında olduğu gibi İslâm ülkelerinde de insanların soyut halde bilimin kölesi haline getirildiği noktasına değinmeden geçmek de mümkün değil. Öyle ki, bu telâkki içinde, bilim adına söylenen şeylerin özü ve içeriği her ne olursa olsun, insanlar onu kabul etmeye ve benimsemeye hazır hale getirilmişlerdir. Batı dünyasında olsun, İslâm dünyasında olsun, insanların değer yargıları, ahlâk anlayışları, davranışları "bilime söyletilen gerçekler ve doğrular" ile değiştirilmiştir. Bu gün "bilim", insanların sabahleyin kalkınca açık havada horoz gibi öterlerse sağlam bir düşünme melekesi elde edeceklerini ileri sürse yahut yatmadan önce beş dakika amuda kalkıp yürümenin sağlık için son derece yararlı olduğunu ve insanın ömrünü uzattığını söylese, bunlara bir dogma halinde inanmayan insanın çıkacağı düşünülemez. Nitekim İslâm ülkelerinde olsun, geri kalmış yaftasıyla anılan öteki ülkelerde olsun, bu ülkelerin iktisadî ve siyasî politikaları (policy) Batı'nın "iktisat bilimi"ne söylettikleriyle yönlendirilmektedir. "Bilimselliğin" cinsellik konusundan devletlerarası ilişkilere kadar istisnasız her alanda ne kadar etkin bir rol oynadığını, sayısız sapıklıkların, sapkınlıkların "bilimsel gerekçeler"le doğal şeyler olarak kabul ettirildiğini örnekleriyle göstermeye gerek duymuyoruz. Ne ki, bu yaygın bilim dogmasının etkisinden Müslümanlar da kendilerini kurtarabilmiş değiller. Gerçekten de, dün Darwin'in söylediklerini mutlak doğru diye kabul eden bazı Müslüman düşünürlerin İslâm'da da "evrimcilik fikrinin" bulunduğunu kanıtlamaya çalışmaları yahut günümüzde sosyalizmin "bilimsel şeyler" söylediği kanısında olan bazı Müslümanların İslâm'da da sosyalizm bulunduğunu ileri sürmeleri ve "bilimin ileri sürdükleri" ile uzlaşmacı bir yol bulmaya çaba göstermeleri, bilim denilen olguya dogmatik bir tavırla, daha çok da aşağılık duygusuyla yaklaşmanın sonucudur.

İşte günümüz Müslümanları, bu tür kompleksleri, aşağılık duygusunu aşmıştır. Müslümanlar şimdi bilime olsun, Batı uygarlığına olsun edilgin ve savunucu, uzlaşmacı bir tavırla yaklaşmıyor. Başka bir deyişle, genelde Batı ile hesaplaşırken Batı'nın öngördüğü değer yargılarını kullanmayı

reddediyorlar. Daha da önemlisi, bilimin ışığında İslâm'ı değil, fakat İslâm'ın ışığında bilimi irdelemek istiyorlar. Günümüzün bilinçli Müslümanı için sorun İslâm'a bilimin tezkiyesini sağlamak değildir, fakat "çağdaş" sıfatıyla ileri sürülen her türlü bilimi, düşünceyi, ideolojiyi, "davranış kalıpları"nı vb. İslâm tezkiye ediyor mu, onaylıyor mu, onu araştırıyorlar.

Bu önemli tavır değişikliği günümüz Müslümanlarının edebiyat, sanat, düşünce ürünlerinde de, kuşku yok ki yansımasını buluyor. Ancak bu tavrın, deyim yerindeyse bu "bilinç devriminin" söz konusu ürünlere olanca yetkinliğiyle yansıdığını söylemek için vakit henüz erken sayılmalıdır. Bir kere, günümüzün Müslümanı ile önceki dönem Müslümanları arasında kesinlikle bir kültür boşluğunun (cultural gap) bulunduğunu tespitlemek gerek. Günümüz Müslümanının değindiğimiz zihinsel tavrı, katıksız biçimde imana ilişkin bir bağlam içinde bulunuyor ve yenidir. Bununla birlikte görmezlikten gelinebilecek bir olgu da değildir. Kuşkusuz, söz konusu ettiğimiz tavır, aslında Asr-ı Saadet'ten bu yana kesintisiz ve aralıksız biçimde sürmüştür. Ne var ki, özellikle '23 devriminden sonra bu bilincin dışlaşmasında görünür bir kesinti olmuş, bu bilinci taşıyan Müslümanlar bireysel bir hayat sürdürmeye mecbur kalmıştır. Halen aynı şartların sürdürülmediğini iddia etmiyoruz. Fakat Müslümanların "ifade imkânlarını" kullanmaya başladıklarını belirtmek istiyoruz. Müslümanların çeşitli dergiler ya da yayınevleri çevresinde kümeleşmeye başlamaları 1960'tan, özellikle 1970'lerden sonra görülmeye başlayan bir olaydır.[14]

Az önce, herhangi bir abartmadan sakınmak için Müslümanların bu yeni zihinsel tavırlarının olanca yetkinliğiyle eserlerine yansımadığını belirttik ve "kültür boşluğu" diye bir terim kullandık. Bu sözlerimizi biraz açmak gereğini duyuyorum. Müslümanların, özellikle edebiyat alanında verdikleri ürünler, İslâm edebiyatı deyince sadece bizim "klasik edebiyatımızı", örneğin Yunus'u, Fuzuli'yi, Süleyman Çelebi'yi anımsayanlar için kavranması güç bir mesele olarak görülecektir. Fakat konuya bu açıdan yaklaşanlar, günümüz Müslümanlarının edebiyata yükledikleri, yüklemek istedikleri işlevi sanırım biraz göz ardı etmek istiyor olsalar gerek. Bu bakımdan, Müslümanların günümüzde verdikleri edebiyat ürünlerinde eleştirel tavır, İslâmî duyarlıktan daha baskın biçimde yansımaktadır. Sözü geçen eleştirel tavır da, kuşkusuz, İslâmî duyarlığın bir yansımasıdır, fakat klasik edebiyatımızda gördüğümüz biçimiyle soyut İslâmî duyarlığın dışlaştırılmasından ibaret değildir. Bu yönden klasik edebiyat ürünleriyle

günümüz Müslümanın edebiyat ürünleri arasında bir yaklaşım farkı gözlemlenecektir. Fakat olması gereken bu mudur, bilemem. Ne var ki, değinilen durumu, en azından günümüz Müslümanlarının verdikleri eserlerin bir özelliği diye tespitlememiz mümkündür.

Gene burada, şu hususu da belirtmekte yarar var: Müslüman yazarlar, ürünlerine belirli işlevler yüklemeye çalışırken, yani edebiyat dışı bir olguyu edebî esere yüklerken, aslında ilk bakışta sanılabileceği gibi sanatın iç bağlamlarından, sanatın iç değerlerinden fedakârlık yaparak bu işi gerçekleştirmiyorlar. Burada önemli olan "Müslümanca duyarlık"tır. Müslümanca duyarlığı ise İslâm'ın estetik, ahlâk, insan, evren, hayat hakkındaki telâkkileri sağlıyor. Bizim kavrayabildiğimiz kadarıyla İslâm, söz gelimi, insanı bir tek faktöre indirgeyerek açıklamayı reddediyor. Ona değişik ve çok yönlü boyutlar veriyor. İnsanın melekten üstün veya hayvandan aşağı sayılan bölgelere yükselebilmesi veya düşebilmesi aslında onun "beşer" olma niteliğiyle söz konusu edilebiliyor. Beşer, insan olarak kendine özgü nitelikleriyle bu bölgelere yükselebilme veya düşebilme şansını elinde bulunduruyor. Ve her iki halde de "insan olma niteliğini" yitirdiği varsayılmıyor. Bu iki bölge (melekten üstünlük, hayvandan aşağılık) arasında gidip gelebilmenin bütün imkânlarını tek tek her birey kendi nefsinde taşıyor. Yoksa insan sadece ne "melek olabilme" imkânları ve avantajlarıyla donatılmıştır, ne de taşıdığı nitelikler tümüyle onu mutlaka "hayvandan aşağı sayılan bölgelere" indirmeye yöneliktir. Böylece eline çok çeşitli, sayısız imkânlar verilmiş olan insanı, bir tek faktöre indirgeyerek, onu o bir tek faktörden ibaret görerek açıklamaya çalışmak gerçeğe uzak düşen bir soyutlama olacaktır. Söz gelimi insanı "cinsel bir varlık" veya "ekonomik bir varlık" diye alan görüşler bu anlamdaki soyutlamalardır. Keza insanı "Mesihsi" bir varlık diye telâkki etmek de bu tür bir soyutlamadır. Bütün bunlar insanın elinde bulundurduğu, kullanıp kullanmaması, deneyip denememesi kendi istemine bırakılmış imkânlar yahut faktörlerdir. Kaldı ki insan ne melekten üstün sayılan bölgeye yükselirken insan olma durumunun dışına çıkar, yani yemekten, içmekten, cinsel istekten kesilir (çünkü o zaman karşımıza insan değil sahici bir melek çıkmış olur), ne hayvandan aşağı sayılan bölgeye düşerken büsbütün insan olma duygusunu ve durumunu yitirir (çünkü o zaman da gene karşımıza insan değil sahici bir hayvan çıkar.) Öyleyse, Müslüman yazarın eserine insan bütün boyutlarıyla, bütün imkânlarıyla yansıyacaktır (veya yansımalıdır) dersek, bununla İslâm'a özgü bir gerçeklik anlayışının var

olduğunu da dile getirmiş oluruz. Böyle bir gerçekçilik, genelde Batı gerçekçiliğinde gördüğümüz gibi tek boyutlu, doğrusal (lineer), indirgenmiş ve soyutlanmış bir "insan statüsünü" değil, fakat insanın haiz olduğu bütün şartları, onun "insan" olma çabalarını, insanın şartını (condition) tasvir edecektir. Bu bakımdan, İslâm'ın gerçekçilik anlayışının, sanatçıya çok değişik, çok geniş alanları deneme, onlardan yararlanma ve bunları eserine geçirme fırsatını bütün imkânlarıyla ve "sansürsüz" olarak tanıdığını söyleyebiliriz.

Şimdi, günümüz Müslüman sanatçısının bütün bu imkânlardan eksiksiz biçimde yararlanabilip yararlanamadığı sorulabilir. Yukarılarda, özel bir anlamda kullandığımız "kültür boşluğu" deyimini yeniden hatırlatmak istiyorum. Sosyolojide bu deyim kitle kültürü (mass culture) ile alt kültür (subculture) arasındaki farklılaşmayı ifade ediyor. Bizse burada kullanmak istediğimiz daha özel anlamıyla, bu deyimle, Müslüman kuşaklar arasında, bilinen tarihî nedenlerden dolayı vuku bulan "kültürel kopukluğu" ifade etmek istiyoruz. '23 devrimiyle, yaşayan İslâm kültürünün tam bir kesintiye uğradığını söylemek bile gereksiz. Dikkat edilmelidir ki, bu gün yazı yazan, şiir yazan sanatçıların, düşünürlerin tümü istisnasız olarak Cumhuriyet okullarında okumuştur, aralarında bir tek olsun medrese kaynaklı yazar yoktur. Şunu demek istiyoruz: Bu yazarların İslâm'ın özgün kaynaklarıyla doğrudan doğruya bir iletişim, ilişki kurmaları son derece güç, son derece kısıtlı, belki de imkânsızdır. Hatta çoğu için böyle bir imkânı ilerde yakalama fırsatı bile kaçmıştır, diyebiliriz. Öte yandan, bu yazarlar, içinde yaşamaları, soluk almaları gereken kendine özgü doğal çevre şartlarından da yoksun bulunuyorlar, bunu da bir "dezavantaj" saymak yerinde olur. Bu bakımdan, Necip Fazıl'ın, "şiirine yazık etti" diye tarizde bulunanlara verdiği cevap bizce son derece anlamlıdır, şöyle diyordu: "Bunlar görmüyorlar ve anlamıyorlardı ki, benim fikir ve politika yoluyla gerçekleşmesi için savaştığım şey, bizzat şiirimin muhtaç olduğu insan ve cemiyet iklimidir." (*Çile*'nin önsözünden).

Aslında bütün bu olumsuz şartlar karşısında şaşılacak olan şey, nasıl olup da bir Müslüman yazarlar kümesinden bahsedilebildiğidir. Ne var ki, artık onların var oldukları, etkinlikleri ve ağırlıkları tartışmasız bir olgu diye kabul ediliyor. Fakat biz sorumuza dönelim. Günümüzde Müslüman yazarların eserlerinde eleştirel tavrın daha belirgin biçimde dışlaştığına değinmiştik. Bu tavrın, bir bakıma kurulu düzenle, Batıcı fikriyatla, Batıcı fikriyatın ve uygulamanın yaşayan insan üzerindeki etkileriyle hesaplaşma

zorunluluğundan doğduğunu söyleyebiliriz. Buradan, Müslümanların ürünlerinde görülen diğer bir özellik ortaya çıkıyor: betimleyici (tasvirî) oluşu. İslâmî duyarlığın, İslâm'ın estetik, ahlâk, insan, evren ve hayat hakkındaki telâkkilerinin bütün boyutlarıyla ve olması gereken biçimiyle günümüzde verilen eserlerde yetkin bir yansıma bulmadığını söylerken hemen sürdürülen tutumun önemini küçümsemek istediğimiz sanılmamalı. Durum, bir bakıma, değinilen tarihsel, toplumsal zorunlulukların Müslüman sanatçıyı getirdiği bir aşama olarak kabul edilmelidir. Müslümanların sanat, edebiyat alanındaki duyarlıklarının onların düşünsel alandaki bilinçlenmeleriyle karşılıklı bir etkileşim içinde olduğunu söylemek, bilmem gerekli mi?

Bir de şu var: bütün bu söylediklerimizden, Müslüman sanatçılar için "ideal örneğin" geçmiş zamanlarda meydana getirilmiş olan edebiyat ürünleri olacağına dair bir çıkarıma girmek istemediğimizi vurgulamalıyız. Eski edebiyatımızın ürünlerinden yararlanmamız gereken belki pek çok şey var, fakat böyle de olsa günümüz sanatçısı günümüzün insanının isterlerine cevap vermek zorunda olduğunu biliyor ve bu hususu gözden kaçırmıyor.

Bir nokta daha var: o da, ayrı ayrı türlerin örgensel olarak taşıdıkları imkânlar. Bu bakımdan, biz, şiirin daha şanslı bir konumda olduğuna inanıyoruz. Şiir her şeye rağmen kesintisiz olarak sürüp gelmektedir. Hikâye, roman ise Batı'dan aktarma türler. Biz şiirin ilk örneklerini Batı'da görüp almadık. Fakat hikâye ve roman ilk kez Batı'da görüp oradan aldığımız türler. Müslüman sanatçılarda bu alanda görülen bazı bocalamalar varsa, bunu böyle bir bazda değerlendirmek yanlış olmasa gerek. Kaldı ki, edebiyatımızda hikâyenin, romanın aşağı yukarı yüz yıllık bir geçmişi olmasına rağmen, bu geçmişte Müslüman hikâyeciye, Müslüman romancıya yardım edebilecek belli başlı bir tek örneğin bile bulunmadığını söylemek hiç de abartılı bir iddia değildir. Bu konuda, mesnevî tür olarak sık sık öne sürülen bir örnek diye gösterilmek isteniyor. Ne ki, bu düşünceye, yani mesnevînin günümüz hikâye ve romanına bir temel sağlayabileceği görüşüne katılabilmek bize zor görünüyor. Yararlanmasını bilenler, becerebilenler kuşkusuz ondan da yararlanacaklar, bu ayrı bir olay. Fakat mesnevî ile hikâyeyi yahut romanı özdeş saymak, bir takım yüzeysel benzerlikleri zorlamak, ne fayda sağlar?

Bilmiyorum, demek istediklerimizi biraz dağınık mı anlattık? Maksadımız bazı genellemeler, bazı tespitler yapmaktı. Tek tek eserler ele alınıp irdelendiğinde, kuşkusuz bu genellemelerin ve bu tespitlerin dışına

düşebilecek çalışmalar bulunabilir. Ne ki, biz, Müslüman sanatçılar olayına topluca bir göz atmak niyetimizin sınırını aşmak istemedik. Çareler ve tedbirler öngörmeyi ise değindiğimiz konunun büsbütün dışında kalacağını düşündük.

Ocak 1980

II

ROMAN-HİKÂYE

Roman

Çeşitli tiplerden oluşmuş bir ailesi vardır romancının. Bu ailenin üyelerinden kimi iyiye eğilimli, kimi kötüye, kimi içinde bir geçmiş özlemi yaşatır, kimi umutlu bir gelecek, kimi sıkı sıkıya çağına bağlıdır, kimi çağından kopmuştur. Ama bütün bu farklı kişiler bir roman çerçevesi içinde birleşince romancının o harikulâde dünyası çıkar karşımıza. Romancı kendi kişisel eğilimi açısından bu tiplerden birine veya ötekine daha yoğun bir kişilik, daha başat bir rol verse bile, bu öbür kişilerin önemini azaltmaz. Tam tersine, romancının sunduğu, bu, sınırları belirlenmiş dünya içinde ön plândaki kahramanın durumu, öbür kişilerin varlığıyla bir anlam kazanır. Bu kişinin davranışı önemlidir. Düşünceleri önemlidir. Romancı, ikinci dereceden kişilerin davranış ve düşüncelerini, bu başkişinin açısından ölçüp biçer, değerlendirir. Ama gene de tek başına romanı sürdüren bu başkişi değildir. Onun müspeti veya menfiyi temsil edişi öbür kişilerle ilişkilerinde ortaya çıkar.

Romancının dünyasında hep farklı uçlara doğru gerilmiş insanlar vardır. Romanlarda gördüğümüz ortalama insan bile, “orta”ya doğru gerilmiş, ortadaki uca sarkmış insandır. Örnek olarak Gonçarov’un Oblomov tipini alalım. Oblomov hepimizin içinde var olan tembellik içgüdüsünün örneğini dışlaştırır. Hepimizde bir parça Oblomovluk vardır, ama hiç birimiz Oblomov değiliz. Oblomov şöyle bir insandır: iyi yüreklidir, başarmak istediği işleri vardır, hepimiz gibi rüyaları vardır. Fakat korkunç bir tembeldir; tembelliği yüzünden aşkını, servetini kaybedecek kadar tembel. Romancı, aslında hepimizin çevremizde çokça rastladığımız, örneklerini her yerde bulabileceğimiz bir insanı, onun mizacıyla karşı karşıya getirilince dram sayılacak olayların akışı içinde yakalayıp bir uç noktaya sürüklemiştir. Böyle olmasaydı Oblomov’un ne özelliği olabilirdi, ne etkisi kalırdı? Bu durum roman dünyasında geçerli gerçek ile doğrudan içinde yaşadığımız gerçek arasındaki ayrılıktan doğmaktadır. Dış dünyada, çevremizde yaşayan insanları yakından tanıdığımız için, onların dramını aracısız kavrarız. Roman dünyasında yaşayan insanları bize romancı tanıtmak zorundadır, üstelik onları romancının tanıtabildiği kadarıyla tanırız. Ve tanıyabildiğimiz kadarıyla roman kişilerinin dramını kavrarız. İşte bu yüzden romancı, kişilerini bize en özel, en uç noktalarından yakalayarak, bu uç noktaları seçerek tanıtır. Alelâdelik bile, bu yüzden, bir özellik kazanır romanda.

Kişiler az çok sivriltilmiştir, kısaca ve daha doğrucası tipler haline getirilmişlerdir.

Roman kişileri böyle olduğu için canlıdırlar, böyle olduğu için aramızda yaşarlar. Gerçektirler. Çünkü romancı, kişisini oluşturan unsurları gene de bizim aramızdan, bizim çevremizden seçmiştir. Onun yaptığı şey, bizim göremediğimizi görmek, bulamadığımızı bulmak olmuştur. Bize anlattığı şeyler eşyada zaten gizli olarak bulunmaktadır. Romancı kişinin ve toplumun bilinen özelliklerini sergilemesi yanında, onların gizli kalmış özelliklerini ve imkânlarını da keşfeder. Bize yabancı gelmeyecek olan bir dünya içinde, roman dünyası içinde, onu bize ulaştırır.

Ekim 1965

Metafizik Roman

İlkin metafizikle metafizik bir eseri birbirinden ayırmak istiyorum. Metafizik özel bir bilgi şubesidir. Metafizik bir eserse (özellikle söz konusu etmek istediğimiz roman) bu bilgi şubesinin verilerinden yararlanan veya yararlanmayan fakat daima onun dışında bulunan bir sanat ve yaratıcılık alanıdır. Gerçi ikisinin de fizikötesi ilişkilerle bağıntılı oluşu ortak bir yanı ortaya çıkarıyor, fakat gene de bu ilişkilere yaklaşımlarının değişik olması, konu olarak yalnız bu ilişkileri seçip seçmemeleri, bu ilişkilerin dışına taşabilme imkânlarının olup olmadığı noktalarından ayrı oluşları, bu iki alanı birbirinden bağımsız düşünmemizi gerektiriyor. Değindiğimiz gibi, bir bilgi şubesi, bir öğreti olarak metafizik adına ileri sürülenler, her zaman tartışmaya açıktır. Bir edebiyat ürünü olarak roman üzerine yapılan tartışma ise, bütünüyle ayrı bir düzlemde cereyan eder.

Bu ayrımı şunun için yaptık: metafiziğin mahiyeti ile ilgili olan tartışma metafizik romanın dışında kalır. Ayrıca metafiziğin konusu hakkında ileri sürülen belirsizlik isnadı da metafizik romanı ilgilendirmez. O kadar ki, metafiziğin özel bir bilgi şubesi olamayacağı bile kabul edilse, bu, sanata metafiziğin girmeyeceği veya metafizik bir romanın olamayacağı anlamını taşımaz. Romandan beklediğimiz şey bize birtakım metafizik değerler getirmesi, metafizik bir estetik kurması değil, fakat insanın evren karşısında takındığı durumun, bu durum içindeki insanî ilişkilerin vurgulanmasıdır.

Metafizik roman, romanı belirsiz, mevhum bir düşünce veya temel üzerine kurmak demek değildir; insanın evrene bakışını, onun Tanrı, ahiret, ölüm, hidayet, zaman, iman, kader, günah, hayır ve şer vb. karşısındaki tavrını tespit etmektir, acılarına evrensel bir anlam vermektir. Meseleye bu açıdan bakınca metafizik romanın gerçekten uzaklaşmak demek olmadığı, tersine “gerçek”le alış verişe girmek olduğu anlaşılır. Çünkü insan baştan beri kendisi için sürekli bir sır kaynağı olan bu çeşitten bir ilişkiler dünyasında yaşamaktadır. Metafizik romanın ödevi ise insan ruhunun bu yanlarını didiklemektir.

İnsan topluluğunda ortaya çıkan bu ölümsüz meseleler, belirli kültür ortamlarında yaşayan insan topluluklarının bu ortak meseleye bakış açılarının değişikliği yönünden onların farklı davranış biçimlerini de açıklar.

İşte, metafizik romanın önemi burada: belirli bir insan topluluğunun belirli bir dönem veya dönemlerinde bu ölümsüz meseleler karşısındaki tavrı nedir? Bu tavır, o topluluğun tipini (veya tiplerini) ortaya çıkarır. Günlük toplumsal ilişkiler bu görüşün, bu tavrın yorumu altındadır. Ne var ki, tipleri ortaya çıkaran, onların karakteristik yönlerini belirleyen bu tavrın, onlara hâkim olan belirli dünya görüşünün tespiti konusunda romancının yaratıcı kabiliyetine ve gücüne de azımsanmayacak bir pay bırakmak zorundayız. Çünkü bu tavır ve görüş genel olarak dağınık ve alacalıdır. Onları dağınıklıktan, alacalı durumdan kurtarıp belli bir muhit ve kişiler çevresinde yoğunlaştıracak olan romancının sezgisi, düşüncesi, o topluluk hakkındaki bilgileri olacaktır. Bu işlem romancının ibda gücüne, onun bakış açısına ayrı, özel bir yer verir; toplumdan alınan hammaddenin şu veya bu biçimde işlenmesi romancının gücüyle orantılıdır demek yanlış olmayacaktır, sanırım.

Bizde, Peyami Safa’nın “Matmazel Noralya’nın Koltuğu” ile yaptığı tecrübesi bir yana, ihmal edilegelen bir tür olmuştur metafizik roman. İnsanın ruh derinliklerine inmeden, onun iç dünyasında cereyan eden olayların iniş-çıkışlarını tespit etmeden ortaya çıkarılan tiplerin toplumla ilişkilerini, toplumdaki yerlerini, fonksiyonlarını; belli bir durumdaki içkin ve aşkın gerçeklerini anlamak, bunları belirli sebeplere bağlamak çok defa (hatta her zaman denebilir) imkânsız oluyor. Bu yüzden de bu çeşit ilişkilerden soyutlanmış, askıda duran kişilerle karşılaşıyoruz hep: insanın aşkın yanlarına el atılmayınca, yazıldığı dönemde bir değer olarak kabul edilen romanların, roman kişilerinin hayatı da o dönemle sınırlı oluyor; dönem değişince kişiler de siliniyor.

Bu türün ihmal edilişindeki sebep, köklü bir roman geleneğimizin bulunmayışına bağlanabilir. Çünkü bu türün işlenişi bir roman spekülasyonunu gerektirir. Ancak bugünkü durumuyla da romancılığımız Hüseyin Rahmi’nin gerçekçilik anlayışından pek farklı değildir; olsa olsa roman kişileri ortam değiştirmişler, şehirden köye göçmüşlerdir (gerçi köye inişin başka sebepleri de gösterilebilir ama söz konusu etmek istediğimiz bu değil). Söz gelimi Dostoyevski’nin romanında ancak bir figüran olarak yer alan kişiler Hüseyin Rahmi’nin başkişisi olur. Emeti Hanım bir gerçektir, ama gerçek karşısındaki durumu nedir? Dünyaya karşı hiç bir tavır takınmaz o, kafasında hiç bir düşüncesi yoktur. Aslında böyle bir kişi de roman kahramanı olabilir, fakat romanın kendisi bütünüyle birtakım meseleleri ortaya koyabilmelidir. Hüseyin Rahmi’nin Emeti Hanımı,

çevremizde benzerlerini çok gördüğümüz kişilerden biridir (ama daha ne kadar görürüz belli değil. Emeti Hanımın dönemi çok gerilerde kaldı çünkü) ama bu bize neyi anlatıyor ki? Bize anlatılması gereken, bir gerçek olarak Emeti Hanım değil, Emeti Hanımın gerçeğidir. Emeti Hanımın kişiliğini de, kalıcı yanını da, onun dünyaya takındığı tavrı tayin eder. Yoksa bir varlık olarak dünyada yaşaması, birtakım acıklı veya gülünç durumlar içinde bulunması değil. Bu bakımdan bugün romanda belirli bir Türk insanı yok diyorsak, meseleyi bu açıdan düşünüyor, Türk insanı ortaya konamamıştır demek istiyoruz.

Türk insanının evren karşısındaki durumu nedir? İsyanı, inancı, korkuları, bütün olarak dünyaya takındığı tavır, mutlak arayışı ne durumdadır, nedir, nasıldır? Bunların cevabını romancımızdan beklemek hakkımızdır. Romancımız Türk insanını politik sınırların dışına çıkarmalı, ona evrensel kimliğini vermelidir.

Aralık 1962

Romanın Çıkmazı

Türk romanı bir çıkmaz içinde bu gün. Yalnız bu gün değil, Cumhuriyetten önceki dönemi konumuz dışında tutarsak, kırk şu kadar yıldır aynı çıkmazın içinde Türk romanı.[15]Bu çıkmazda, genel olarak edebiyatımızın bir kriz içinde oluşu gerçeğinin elbette payı vardır. Ama edebiyatın bu genel krizinden en çok yaralanan roman olmuştur. Şiirde, hiç olmazsa kendi dönemini kurtarabilecek birkaç şairin adı edilebilir. Ama bu süre içinde, müzelik olmuş adlardan başkası yok romanımızda. Daha otuz-otuzbeş yıl öncesinde yazılmış edebiyat kitaplarına şöyle bir bakılsa, bu gün adları bile hatırlanmayan yazarların, eserlerin doldurduğu görülür o kitapları. Oysa bu kadar yazardan ve eserden sonra bu güne kalacak bir-iki iyi ad beklenebilirdi. Hiç olmazsa roman geleneğimize bir zemin hazırlamalıydı o çalışmalar. Bu çıkmaz nerden geliyor? Edebiyatın genel bir kriz içinde oluşu, romanı da kaçınılmaz olarak etkileyecekti elbet. Bu genel durumun dışında, asıl üstünde durulması gereken, romanımızın bizzat bünyesinde taşıdığı çıkmazlardır, bu çıkmazların nedenidir. Evet, nerden geliyor bu çıkmaz? Cumhuriyetten bu yana, Türkiye'de, roman adına, sosyal roman denen cinsten, aşağı yukarı tek tip eser veriliyor. Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan romanlarla bu günkü romanlar arasında temel çizgi ve perspektif bakımından bellibaşlı bir ayrılık yok. Eserlerin boyuna çoğalmasına karşılık ele alınan konular ve tema hep aynı. Belli bir "anlayış"ın çevresinde dolanıp duruyor roman yazarları. Oysa dünün "gerçekçi"lerinden bu güne ne kaldı? Bu gün, Reşat Enis'in şu "romantik" gerçekçiliği nedir bizler için? Sabahattin Ali'nin aşırı duygusallığı bize ne söylüyor? Bu romancılar hangi evrensel problemlere, hangi insan gerçekliğine dokunmuştur? Bu gün Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve benzerleri sosyal gerçekçilik adına bize ne verebildiler? Adlarını andığımız bu yazarlar ve daha niceleri sosyal roman yazma iddiasındadır. Ama "sosyal"den anlaşılan ne? Eldeki örneklere bakılırsa gayet basit, ilkel, yer yer dış bir doktrine yamanmış, daha doğrusu ordan esinlenmiş bir toplum anlayışı bu. Hepsinin ortak yanı, işçi-patron, köylü-ağa, kısaca ezenle ezilenin çekişmesi. Bir de şive taklidi yapıldı mı, her şey tamamdır sanılıyor. Bir toplumun yapısı bu kadar basite ve tekdüzeliğe indirgenemez. O, tarihî, siyasî, dinî, metafizik yaşantısı, geçmişi ve kaygılarıyla çok karmaşık bir yapı gösterir. Romanımıza bakarsak ele alınan kişiler bıçak

kesimiyle bir dönemden ayrılmış, geçmişi olmayan kişilerdir. Bir kesitin insanlarıdır adeta. Kendini yapan geçmişle hiçbir ilintileri yok davranışlarında. Her şeyden önce sosyolojik gerçeklere aykırıdır bu durum. Çünkü insan ne tek başına bir varlıktır, ne de tarihsiz bir yaratık. Gerçek toplum romanının bir ucunda tarih yatarken, bir ucu mücerrede uzanmıştır. Günün olaylarıysa bu iki ucu birleştiren, kaynaştıran bir hareket noktasıdır. Ne var ki tarihle ilgisi koparılınca tek başına bir anlam taşımaz günlük yaşayış. Günün insanı bütün bir tarihî sürecin sonucudur. Bu süreç ihmal edilirse ele alınan kişi de askıda kalır. İnsan teki yalnız kendinde olanla değil, kendinde olmayanla da vardır çünkü. Kişiliğini yalnız günlük yaşantısı değil, kendini aşan fenomenleriyle bütün bir tarihî süreç meydana getirir. Onun var oluş bilinci, metafizik kaygıları bu tarihî süreçte yer almıştır. Ama artık bu, durgun bir tarih değil, gün içinde süren, romancının ele aldığı konuya göre günü şartlandıran, yaşayan, dinamik bir tarihtir. Roman kişisi, bir anlamda olağanüstüyse, tarihî sürecin gerilim anlarında yer aldığındandır. Roman kişisi, varlığını, kendini şartlandıran bu oluşların belirlenmesiyle elde eder. Tarihî kondisyonundan, toplumsal çevresinden koparılan roman kişisi canlılığını, hayatını da yitirir. Önemli olan bu unsurlardan yararlanıp "insanî" olana yükselebilmektir. İnsanın belli bir toplum içinde, belli bir dönemde ebedî gerçeklerini yakalayabilmektir. Öyle ki, sözkonusu olan toplum ve toplumsal şartlar değişse bile, eser, müzelik eşya haline gelmesin. Her şeyden önce bütün iç ve dış problemleriyle, yaşantısıyla insanımızı, toplum yapımızı tanımak gerek. Yoksa şu veya bu doktrini kabul edip sonra da bunu her bedene uyan hazır elbiseler halinde kendi insanımıza uygularsak çıkmazlar karşımızdadır. Bu gün romancılığımızda tam anlamıyla birbirinin sureti olan, tek tip eser veriliyorsa bunun sebebini hayatiyeti olmayan, çilesi çekilmemiş, milletin tarihî yapısında, şuuraltında yeri olmayan üç-beş kelimeyle özetlenebilecek "doktrin"lerden hareket edilmesinde aramalıyız.

Romanda asıl olan insandır. İnsanî olanı vermektir. İnsanî olanı vermek için de ilk şart millî olmaktır. Çünkü sanat millî bir öze sahiptir. Bu özden yoksun olan insanî olamaz, yani evrenselliğe yükselemez. Hayatının özsuyunu millî kökten almayan roman kişisi, içi saman dolu mankenler gibidir. Romancının isteğince hareket eden kuklalardır. Kendi başlarına bir yaşantıları, gerçeklikleri, varlıkları yoktur. Henüz, "gerçeğe dönelim baylar, *Eugénie Grandet*'nin sonu ne olacak?" diye sorabilen bir romancımız çıkmadı. Roman kişisi işte böylesine gerçektir. Raskolnikof evrensel bir tip

ise, millî olduğundandır. Hayat köklerini bir milletin içinde sürdürdüğü içindir. Bizim roman kişilerimiz nerden alıyor hayatiyetlerini? Hiçbir yerden. Bu yüzden ölü doğmuş kişilerdir. Rusların bir Oblomov'u var ki "Doğu" tembelliğine, uyuşukluğuna alem olmuştur. İspanyolların ünlü Don Kişot'u, belli bir tipi kendi adıyla söyletecek kadar evrensel bir çapa ulaşmıştır. Ve bu tipler millîdir. Bizimse, hayatımıza girebilmiş bir roman kahramanımız yok bu gün. Oysa bir roman yazıldı mı, onun kahramanı aramızda olmalı, bizimle yaşamalı, hayatımıza karışmalı, katılmalıdır.

Millî olmaktan söz açtık. Gerçekten roman kişisi, bir milletin "kahramanı"dır. Gerçek bir roman kahramanı, bir yerde insanı aşar, gene de gerçek insandan daha gerçektir. Milletin şuuraltı duygu ve davranışları, metafizik kaygıları, hatıraları, gelecek endişesi, milleti millet yapan bütün moral değerleri, ülküsü, estetik bir görünüş ve çerçeve içinde, hep o kişide dile gelir. Roman kişisi nerdeyse milletin yansımasıdır. Bu kişi bir kere gerçek oldu mu, romancının kendisi aradan çekilir artık. Çünkü söz o kişinindir. Her türlü yücelikleri, karmaşası, ülküsüyle konuşan, düşünen, yaşayan odur. Dostoyevski dönemi Rusyasını, hastalıkları, fikrisabitleri, dengesizlikleri, "budalalık"ları, intiharları, ülküleriyle Karamazof Kardeşler, Prens Mışkin, Kirilov.. temsil eder. Don Kişot'un trajiği İspanyanın trajiğidir. Guliver, İngiliz siyasî esprisinin prototipidir. Bütün bunlara karşılık bizim roman kahramanımız nerde?

Mart 1967

Ruhun Romanı

A. Gide, Dostoyevski ile Balzac'ı karşılaştırırken şöyle der: "Balzac'ın İnsanlık Komedyası İncil'le ve Latin zihniyetiyle temastan, Dostoyevski'nin Rus Komedyası ise İncil'le ve Budizm'le, Asyalı zihniyetle temastan doğmuştur."[16]Zihniyet, geniş kapsamlı bir kelimedir. Sözlükte, bu kelime için, görüş ve inanış etmenlerinin etkisi altında beliren düşünme yolu, biçiminde bir tanım verilmektedir. Bu tanıma, davranış biçimlerini, belirli olaylar karşısında kendini gösteren tepkileri de eklemek gerekir. Burada, geniş insan toplulukları söz konusu olduğuna göre, ortak davranış biçimleriyle, ortak tepkilerle, ortak düşünme yoluyla karşı karşıyayız demektir. Bu kapsamın içine, söz konusu toplumun bütün ruhsal güçleri, her türlü değer yargıları da girer. Böyle olunca "zihniyet" uygarlığın bir türevi olarak beliriyor. Belli bir uygarlığın içindeki nüanslar (kültür) bile insanı belirli biçimlerde yönlendirirken, büsbütün ayrı bir uygarlığın nasıl ayrı bir insan tipi oluşturacağı kendiliğinden anlaşılır. Bu noktadan çıkarak, roman kahramanlarının, ait oldukları ulusun zihniyetine özgü, o zihniyete uygun davranış biçimleri, tepkiler göstermesi gerektiğini söyleyebiliriz.

Dostoyevski bir mektubunda "Rus ruhu"ndan bahseder. İlginç bir cümleyle ortaya koyar bu konudaki romancı tavrını: "Rusya'yı incelemediysem de Rus ruhunu ezbere biliyorum, pek az kişi bu ruhu benim kadar tanıyor" der. (Burada, Dostoyevski'nin kullandığı "ruh" kelimesi ile Gide'in "zihniyet" kavramı arasındaki anlam yakınlığı dikkati çekicidir.) Dostoyevski, romanlarında bu ruhu anlatmaya çalışır, bu ruhu oluşturan temel öğenin Ortodoksluk olduğunu söyler. Dostoyevski'de olsun, öteki büyük Rus romancılarında olsun ayrı bir Rus ruhunun varlığını gözlemleriz. Dostoyevski, Rus insanını oluşturan zihniyet aracılığıyla, Balzac da Fransız insanını oluşturan zihniyet aracılığıyla evrensel insana ulaşır. Fransız romanındaki tiplerle, Rus romanındaki tipler, Amerikan romanındaki tipler, bize bütün bütün başka dünyaların insanları olarak görünür. Dostoyevski'nin romanlarında Ortodokslukla kaynaşmış doğulu bir zihniyet genel atmosfer halinde, bütün romanlarında sonuna değin sürüp gider, özellikle ülküselleştirilmiş olumlu tipleri nerdeyse bir Ortodoks misyoner rolünü oynarlar. Ortodoks zihniyetten uzak veya ona aykırı olan tipleri ise "soysuzlaşmış" insanlar olarak sergilenir. Dostoyevski'nin sergilediği

tiplerle, kendi siyasal ve toplumsal alanlardaki düşünceleri arasında yüzde yüz bir uyum vardır. Çağdaşı olan batıcılarla olan kavgasının kökeni de, batıcıların Avrupa ortak değer yargılarının benimsenmesi düşüncesine karşı, onun yerli Rus düşüncesini, daha geniş bir deyimle, Rus ruhunu savunmasına dayanır. Ona göre, Rus insanının temel değer yargılarının bütünü Ortodoks ilkelerinde kaynağını bulmaktadır. Öyle ki, Dostoyevski, Ortodoksluk anlayışı dışında bir Hıristiyanlık da kabul etmez. Rus halkının gerçek dininin Ortodoksluk olduğuna öylesine inanmıştır ki, bir yerde, İsa matematik bir kesinlikle cerh edilse bile ben gene de O'nun yanında yer alırım, der. Onun bütün çabası, Rus halkının ruhunda (bilincinde veya bilinçaltında) yaşadığına inandığı Ortodoks değer yargılarının (erdemlerin) açığa vurulmasında toplanır. Dostoyevski'nin romanlarında fikir dışardan edinilmiş, iğreti toplumsal veya siyasal bir tez halinde değildir, insanı –roman kişisini- harekete getiren belli başlı bir itici güç niteliğindedir. Roman kişisi için bu fikir (veya tez) başlıca yaşama sebebi, başlıca hayat kaynağıdır, kişiler bu fikirlerin kör ezbercisi değil, gerektiğinde bu fikir uğruna cinayete (Raskolnikof) veya intihara (Kirilov) gidecek kadar onu yaşayan insanlardır. Dostoyevski'nin özellikle başkişilerinde, kişi ile o kişinin taşıdığı fikirleri birbirinden yalıtmanın imkânı yoktur. Kişileri fikirlerinden yalıtmaya kalktınız mı, elimizde roman olarak basit aşk veya polisiye entrikalardan başka bir şey kalmaz. Roman kahramanlarının düşünceleri bir yanıyla da bütün insanlığı ilgilendiren niteliktedir, bu yanıyla fikirler evrensel felsefî problemler olarak görülür ve roman kahramanının kişisel problemi olmak sınırını aşar. Onun romanlarını günübirlik olmaktan çıkarıp evrensel boyuta ulaştıran en önemli özelliklerinden biri insanlığın her zaman temel sorusu olarak kalmış olan var oluş problemi karşısında, insanın aldığı tavrı belgelemek olmasıdır. Bu problemlerin bir bölüğü metafizik alanın sınırları içindedir. Kahramanlar, hemen her romanda, birbirleriyle tanrı konusunda tartışırlar, hayatın ve ölümün anlamı üzerinde dururlar. Kahramanların kişiliklerini büyük ölçüde, bu konularda aldıkları tavırlarıyla tanırız. Kahramanların bu konular üzerindeki bitmez tükenmez konuşmaları, romanların en sürükleyici parçaları halinde görünür. Romanın dış entrikasıyla, iç entrikası diyebileceğimiz bu zihinsel entrikası, kişilerin psikolojik durumlarıyla da kaynaştırılarak eksiksiz bir bütünlük oluşturulur. Kişilerin zihniyetlerinden hareket ederek bir bakıma onların hangi toplumsal katı temsil ettiklerini de çıkarırız. Söz gelişi, aynı ailenin üyeleri olan Karamazof Kardeşlerin her

biri, ayrı bir toplumsal tabakanın temsilcisi olarak ortaya çıkar. Burada ilginç olan husus, toplumsal tabakaların tespitinde maddî veya ekonomik ölçütlerin değil, doğrudan doğruya zihin verilerinin kullanılmış olmasıdır. Kardeşlerden hiç birinin ekonomik durumu ötekine göre büyük değişiklik göstermez. Ama temsil ettikleri zihniyet birbirinden bütün bütün ayrı bir toplum katının özelliklerini taşır.

Kahramanların, yukarda değindiğimiz evrensel metafizik problemler karşısındaki tavır alışlarını, bireysel ve toplumsal çerçeveler içinde ayrı ayrı irdelemek ve değerlendirmek de mümkündür. Diyelim, Raskolnikof'un en umulmadık bir anda, işlediği cinayet tamamen örtbas edilme noktasına gelmişken, suçunu itiraf etmesi, bir yanıyla onun Hıristiyanî yönde gelişmeye başlayan kişiliğinin vurgulanmasını ortaya koyarken, bir yanıyla da Raskolnikof'un birey olarak toplumsal vicdanın baskısına dayanamadığını göstermeye elverişli bir yoruma açık kapı bırakır. Her iki durumda da Raskolnikof'un serüveni sırf kendini ilgilendiren, sırf kendine ait olan bir sınırın ötesine taşmış, bütün insanlığı ilgilendiren bir serüven ve bir kişilik haline gelmiştir. Aslında, roman boyunca izlediğimiz serüven Raskolnikof'un basit hayat hikâyesi değil, bu hikâyeyi anlamlı kılan, onu evrensel bir düzeye çıkaran Raskolnikof'un problematik zihin dramıdır.

Dostoyevski'nin kahramanlarında fikir, ilkin kişisel bir düzeydedir, bu kişisel problem –çoğu zaman bir musallat fikir halinde olan ve sahibini boyuna tedirgin eden fikir- yavaş yavaş bireyden çevreye intikal eder, eylem haline geçer; eyleme dönüşen fikir bu haliyle kalmaz, belki bundan sonraki serüvenleriyle ilgiyi çeker. Fikrin ve kişinin bu serüveni önceden tespitlenmiş bir şema üzerinde yürümez, başka bir deyimle didaktik bir biçimde sunulmaz, hayatın doğal karmaşıklığını izleyen bir yapı içinde ortaya konulur. Kahramanlar, sahip oldukları fikirleriyle canlıdırlar, yukarıda değindiğimiz gibi, onları fikirlerinden yalıtmaya imkân yoktur. Kahramanların kişisel fikirleriyle toplumun ülküsü arasındaki hedef özdeşliği, o kişilerin akıbetini de belirler, kişi toplumun ülküsüne uygun fikirler taşıyorsa toplum içinde yaşamaya hak kazanmıştır, yoksa şu veya bu biçimde toplumdan tart edilirler.

Böylece Dostoyevski'nin romanlarında yan yana, belki iç içe iki ana serüven izleriz. Biri kahramanın iç dünyası, zihinsel serüveni, öteki bu serüvene yataklık eden, bu serüvenin gelişmesine yol açan dış dünya, tavır ve davranışlar serüveni. Roman, bu iki serüvenin tek bir dünyada bütünleştiği görüntüsünü verir, doğal bir görüntüdür bu. Burada en önemli

husus, kahramanın taşıdığı fikrin, kendisine ait oluş niteliğidir. Kahraman bu fikri dış dünyadan, kendi dışında bir yerden edinmiş değildir, kendi deneyleri sonunda belli bir fikre sahip olmuştur, bu yüzden, çoğu romancının başarısızlığına yol açan “tez” Dostoyevski’nin romanlarında bir sürükleyici güç, bir hayatiyet kaynağı oluyor.

Dostoyevski’nin kişilerine bir başka yönden daha yaklaşmayı deneyelim. Onun kişileri bir bakıma, birer ruhtan, karmaşık psikolojik ve zihnî durumların birer hasılasından ibarettir. Bu kişiler, nerdeyse etten, kemikten soyutlanmış, saf ruhî tezahürlerden ibaret kalmış varlıklardır. Roman, bu ruhların macerası üzerinde gelişir, bu ruhların bir noktada birleşen ıstıraplı kaderleri, trajik bir serüveni tamamlar. Tamamlar derken, romanın nesnel boyutlarını düşünüyorum, yoksa bu ruh serüveni sonsuza doğru akıp gitmektedir. Kitabın son sayfasını kapattığımızda bile, bu serüvenin içimizde sürüp gittiğini ayrımsarız. Bu ruh, basit bir psikolojiden ibaret değildir; tek yönlü giden, tek bir doğrultuda uzanıp gelişen belli bir psikolojinin, önüne çıkan çeşitli olaylar karşısında bir tavır alıştan ibaret değildir. Bu ruh, bir cangıl ortasındadır, düz, doğru bir yolu, açık seçik görünen bir hedefi yoktur. O, önüne gelen çeşitli karmaşık yolları, üstünde tek bir ayak izinin görünmediği dar aralıkları deneyerek bir insanlık ülküsüne ulaşmaya çalışır, bütün serüveni bu trajik arayıştan oluşur. Önceden tespitlenmiş, kendine, sözümona, yolunu gösterebilecek hiç bir şemaya itibar etmez o. Belki, her şeyden önce, kendi çetin karmaşıklığının bilincindedir, elinde kendi içgüdülerinden, kendi sezgisinden başka hiçbir yol gösterici yoktur. O cangılın ortasında, aradığı belki de yalnız kendisidir, ona kavuşursa, orada belki Tanrıyı da bulacaktır, kendi tanrısını ve bütün insanlığın ve evrenin tek tanrısını. Bu arayışta, kendisine ıstıraptan başka pay düşmez, hiç bir sahte mutlulukla avunmaz, mutluluğu, arayışın dayanılmaz acısıyla özdeşleşmiştir. Bir bildirisi vardır kuşkusuz bu ruhun, bu bildiride biz, insanoğlunun kendini arayış yolunda çektiği kutsal meşakkatlerin tablolarını yakalarız.

Dostoyevski’de dram, önce, kendi kendisiyle çatışan ruhtan doğar. Bu ruh, her şeyden önce, kendiyle çatışma halindedir ve bir bakıma dramın ta kendisidir. Ecinniler’deki Stavrogin “inanırsa inandığına, inanmazsa inanmadığına inanmayan” bir tiptir. İvan Karamazof, “Tanrı yoksa her şey mubahtır” sözünü kendisine ilke edinmiştir. “Tanrı yoktur” demez İvan, “yoksa...” der, ruhunun bütün çatışması, bu şart üzerinde odaklaşır, bu ihtimal, bu tereddüt onu eylemden alıkoyar, bu, kendi kendisiyle çatışan

ruh, sonunda çılgınlığa varır. Oysa herhangi bir şeye inansa, bu inanç, onu inancının gerektirdiği eyleme götürecektir. Gerçekten, İvan'ın bu ilkesini, "Tanrı yoktur, öyleyse her şey mubahtır" biçiminde anlayan Simerdyakof'u cinayet işlemeye iter. Aynı şekilde, "Tanrı yoksa her şey mubahtır" ilkesine bağlanan Kirilov, bu ilkeden hareketle kendisinin Tanrı olduğunu kanıtlamaya girişir: Tanrı yoksa, sınırsız özgürüm ve özgürlüğümün doruğuna kendimi öldürmekle erişebilirim. Bu, kendi nefsim üzerinde "kadir-i mutlak" olduğumun en kesin ve en keskin ifadesidir.

Dostoyevski'de psikoloji, iki ucu keskin bir kılıçtır. Onun en belirgin, kendisini öteki büyük romancılardan ayıran en temelli özelliklerinden birisi de bu noktada toplanır. İnsan ruhunun bu ikili yanını ilk keşfeden belki de odur. İnsan, onun romanlarında yalnız aşk, yalnız nefret üzerinde yürümez; aynı insan, hem sever, hem nefret eder, hem zalimdir, hem mazlum. Dimitri, gerçekte cinayet işlememiştir ama cinayet işlemeyi aklından geçirdiği için, verilen cezayı bu düşüncesinin karşılığı olarak kabul eder. Rogojin, sevdiği kadını öldürür ve hayatının en ıstıraplı gecesini, rakibi Prens Mışkin'le birlikte, o kadının cesedi yanında sabahlayarak geçirir. Bir katil olan Raskolnikof, aynı zamanda, bütün bir insanlığı kurtarmak gibi ulvî bir düşünceyi de ruhunda gizlemektedir. Fahişe Sonya, meleksi bir ruhun sahibidir.

Dostoyevski'nin alanı insan ruhudur, bu ruhun ufuklarına doğru her yönden koşmaya çalışan bir romancıdır o. İnsan ruhunun derinliklerine onun romanlarıyla nüfuz ettik. Öteki birçok romancıda olduğu gibi, deyim yerindeyse yalnız doğrusal (lineer) bir yaklaşımla girişmez ruh çözümlemelerine, hiperbolik ve parabolik yaklaşımları da dener. Onun romanlarında yalnız olması gerekeni değil, olan gerçeği de yakalarız. Kendi gizli niyetlerimizi, onun kadar hiç bir romancı itiraf ettirememiştir bize. Hiç bir roman kişisiyle, onun kişileriyle olduğu kadar içli dışlı olmamışızdır.

Dostoyevski'nin romanlarında, insan hayatına hâkim olan ruh ile onun belirli anlardaki belirli tepkilerinden ibaret olan psikolojik durumu kesinlikle ayırt edebiliriz: Kahramanımız o anda yalan söylemektedir ama biz biliriz ki, bu adam iyiliklerle doludur veya dosdoğru konuşmaktadır ama gene biliriz ki, ruhunun derinliklerinde fitneler kol gezmektedir. Dostoyevski'nin kahramanları iyiliği ve kötülüğü sonuna dek götürürler ve bu iyilik ve kötülükten gene sonuna dek ricat ederler.

Ruhun romanını, basit psikolojik romandan farklı tutuyorum. Salt psikolojik roman, belki kişi davranışının psikolojik açıklamasına elverişli

bir yaklaşım sağlayabilir, fakat ruhun romanı diye adlandırmaya çalıştığımız roman, böyle bir yaklaşımı da içeren daha geniş, daha derin bir alana yayılır. Sırf birey psikolojisiyle bağımlı, onunla sınırlı değildir: burada, bir toplum veya tek tek bireyler aracılığı ile verilen "insanlığın ruhu" söz konusudur. Dostoyevski, işte bu ruhun inşacısıdır, romanlarında kendine özgü bir ruh âlemi ortaya koymuştur. Bu yüzden, onu, belirli edebiyat akımlarının (romantizm, realizm vb.) perspektifiyle değerlendirmeye çalışmak eksik bir çalışma olur. Onda, bu akımların her birine ait özellikler bulabiliriz ama bunlardan yalnız bir tekine indirgeyemeyiz.

Aralık 1976

Ruhun Malzemeleri

Faulkner'a göre yazmanın amacı insan kalbini yüceltmektir. Yazarın bir tek amacı varsa o da budur: insan kalbini yüceltmek. İster sırf sanatçı olmak uğruna yazsın, ister eğlence için, ister sarsmak, ister kendinden ya da özel dertlerinden kaçmak için yazsın, onun tek hedefi bu amacı gerçekleştirmektir. Yazar, insan kalbini yüceltmek için ruhun malzemelerini kullanır, eserini bu malzemelerle kurar. Yazmaya, uğruna ter dökmeye, acı çekmeye değer tek şey, ruhun meseleleridir. Yazar, ancak ruhun meselelerini dile getirdiği ölçüde değerli eserler ortaya koyar. Yazar, yüreğin eski evrensel doğrularından söz etmedikçe, eserinin özüne aşkı, şerefi, acımayı, fedakârlığı koymadıkça, bir lanet altında emek çekiyor demektir; söyledikleri, acıları hiç bir "evrensel kemiğe" işlemez o zaman, eseri, yürekten değil bezelerden çıkmıştır çünkü. Bu günün yazarı, kalbin doğrularını, kalbin hakikatlerini, bu eski evrensel doğruları unutmuştur. Ne zaman bir bombayla havaya uçurulacağının düşüncesiyle korkmaktadır, genel ve fizik bir korkudur bu. Yazar, yüreğin, ruhun eski evrensel doğrularına dönmelidir yeniden, çünkü yalnız insan ruhudur, onu dayanıklı ve fedakâr kılan. Yazar, insanın kalbini yücelterek, ona fedakârlığı, şerefi, umudu, arzuyu, acımayı hatırlatarak insana yardım edebilir, çünkü yalnız insana özgü ayrıcalıklardır bunlar.

Yazarın asıl amacı insan kalbini yüceltmektir ama bu noktada o tamamen bencildir, kişiseldir. Son çözümlemede yazar, insan kalbini yüceltmeyi yalnızca kendi kişisel yararı için hedef tutmaktadır, çünkü yalnızca bu yoldan ölüme "hayır!" diyebilmektedir. Umudu, hatta niyeti insanı değiştirmek, insanı geliştirmek de olsa bencillikten, kişisellikten kurtulamaz yazar.

Faulkner'ın, yazma konusundaki amacı, Dostoyevski'ye göre, insan kalbini yüceltmek gibi evrensel içerikli ve tamamen insancıl görünen daha soyut, daha geniş perspektifli bir hedefe dönük olsa da, bu hedefi sonuçta yazarın bencil ve kişisel yararına bağlaması, ondaki kurtarıcı ülkü eksikliğiyle açıklanabilir. Ya da doğrudan doğruya, Amerikan insanının asal dokusu olan bireyciliğe bağlanabilir. Eseri, sonuçta ve dolayısıyla yüce bir fikir, yüce bir duyarlık ilham etse bile, Faulkner'ın tarihî ve sosyal muhtevasında kurtarıcılık iddiası, kurtarıcılık zihniyeti yoktur. Bu yanıyla o, Dostoyevski'den çok farklıdır. Dostoyevski'nin çıkışı daha somut bir fikirle

ilgilidir: millî bir ülkü peşindedir o, bu ülkünün somut planda gerçekleşmesini ister, bu ülkünün kurulması, toplumda yer etmesi için çaba gösterir. Dostoyevski'nin son amacı, kendi Slav ırkını dünyaya hâkim kılmaktır, Faulkner'ınki ise daha kişisel bir planda ortaya çıkar: kendi benliğini ölümsüzlüğe kavuşturmak. Başka bir deyişle, iki yazarın, yazı olayına bakış perspektifleri farklıdır. Birisi (Dostoyevski) soyut materyallerden kalkıp somut bir hedefe varmak ister, öteki (Faulkner) soyut materyalleri kullanıp gene soyut bir hedefi gözler. Bizim için burada bu iki zihniyet arasında, bu iki görüş arasında bir tercih yapmak söz konusu değildir, esasen yazımızın da konusu dışındadır bu. Ancak şu kadarını belirtmekle yetinelim: iki yazar da, İslâmî açıdan, eksik ve yanlış bir konumda belirirler. Biri, ırkçı yaklaşımı yüzünden; öteki, hedef olarak bireyciliği seçtiği için. Gerçi Faulkner'ın, insan olarak yazarda gördüğü ve açıkladığı kişisel yarar düşüncesi, kaba anlamında bir çıkar ya da kâr duygusu değildir, fakat sonuçta, soyut planda da ortaya çıksa, bencillik ya da bireyciliktir. Faulkner, Dostoyevski gibi, ırkçı hatta geniş anlamda milliyetçi (nasyonalist) değildir, olamazdı da. Faulkner'da, belki hiç bir ırk asabiyeti yoktur. Dostoyevski ise doğrudan doğruya ırkçı bir yaklaşım içindedir, kesin bir Slav asabiyeti taşır. Dostoyevski'nin ırk asabiyetine karşı, Faulkner'da bir ırk kompleksi vardır. Bu kompleks, onu, bir yandan Amerikan insanına bir tarih temeli aramaya götürürken, bir yandan da bir Amerikan vakıası olan zenci-beyaz ayırımına şiddetle karşı koymaya iletir. Faulkner, aslında, kendi ırkından emin değildir. Dostoyevski, ortodoks Slav ırkına bağlı bir dünya devleti hayal ederken, Faulkner'da bu açıdan hiç bir siyasal eğilim görülmez. Bundan iki yazarın, yaşadıkları dönemlerde mensubu bulundukları devletin, dünya politikasındaki yerinin de etkisi söz konusu olabilir. Dostoyevski batmakta olan çarlık Rusyasının son çığlığı gibidir, bu yüzden gözlerini dışarıya çevirmiştir, hep millî bir ülküden söz eder, dünyanın ancak Rus hâkimiyeti altında iyi bir dünya olabileceğini düşler. Faulkner'sa, emperyalizmi dünya ölçüsünde yayılmakta olan bir devletin yurttaşıdır, bu devletin, diplomasideki geleceğinden kuşkusu yoktur, bu devletin geçmişi ilgilendirir onu daha çok, gözlerini içe çevirmiştir bu yüzden, içteki yarayla meşguldür.

Faulkner'ın tarih kompleksi, onun roman kişilerinde açıkça ortaya çıkar, hemen her romanında görülen fahişe kadınlar, Amerikan insanının köksüzlüğünü simgelemek ister gibidir. Daha da ileri giderek diyebiliriz ki, Faulkner bir bakıma bu günkü Amerikan insanını o kadınların çocukları

olarak görmek eğilimindedir. Soyu belli olmayan kişilerin (Joe Christmas) problematik hayatları da, açıklamaya çalıştığımız bu durumla ilgilidir. Onun kişileri ya çevresi (ailesi) tarafından terkedilmiş, ya da kendisi çevresini terk etmiş kişilerdir. Genellikle hep kirli bir iş çevresinde dönenip dururlar, kaçarlar veya kovalarlar. Bu kişiler zihnî bir acı çekmezler, daha çok ruhî bir sıkıntı içindedirler. Çevresel şartlarının zoruyla olumsuz bir macera yaşarlar. Şiddet, korku, maceracılık ruhu, haksızlık duygusu doldurmuştur hemen hepsinin benliğini. Okuduğum kadarıyla, ılımlı kişiler görmedim ben Faulkner'da. Şiddet eğilimlerini hep başkalarının üstünde tatmin etmek isteyen kişiliklerdir bunlar. Kendi bireysel tatmin olma duyguları, başka her türlü insancıl duygunun önünde yer alır bu kişiler için. Bu bakımdan da Dostoyevski'den farklı bir perspektif içindedir. Dostoyevski'de insan psikolojisi, daha doğal bir görünüm içindeyken, Faulkner'ın kişileri hep gerilim halindedir. İçinde bulundukları şiddet atmosferinden kolay kolay geriye dönmezler. Şöyle de diyebiliriz: Dostoyevski'nin kişileri, ifratla tefrit arasında rahatlıkla dolaşırlar, Faulkner'ın kişileri ise hep ifrat noktada kalırlar, ısrarla ifrat üzerinde dururlar. Bu uç noktadan gerileme diye bir şey yoktur onlar için. Bireyciliklerinin en keskin kanıtıdır bu, özgecil (fedakârca) duygular beklenemez bu kişiden. Dostoyevski'nin kişileri ise, en bireyci göründükleri bir anda bile, birdenbire diğerkâm kesilebilirler. Faulkner'ın kişileri ise durmadan ifratı zorlar, bu yüzden olumlu kişisi yoktur onun, Faulkner, olumluyu, olumsuzun kişiliğinde işaret etmek ister. Bir Prens Mışkin'i, bir Alyoşa'sı yoktur onun; Popeye'si, Joe Chirstmas'ı vardır. Aşk, ülkü yoktur bu insanlarda; bireysel çıkarların ve şehvetin peşindedirler. Felâketlerini kendi elleriyle hazırlarlar. Gene de düştükleri felâket, okuyucuda trajik bir acıma duygusu uyandırır. Faulkner'ın kişileri bize, genel olarak, kuruluş halindeki Amerika Birleşik Devletlerinin bireyci, maceracı, hırslı insanlarını hatırlatır.

Dostoyevski'nin insanları belli bir coğrafyaya aitken, Faulkner coğrafyayı da soyutlaştırır. Yoknapatawpha adında hayalî bir ülke icat etmiştir, hemen bütün hikâyelerinin, romanlarının kişileri o hayalî ülkede yaşar. Dostoyevski, yerine göre, sokak isimlerine varıncaya kadar gerçek isimler kullanır, coğrafyayı alabildiğine somutlaştırır. Faulkner'sa bu yönden iyice soyuttur, hatta kullandığı bazı gerçek isimler (nehir, şehir vb.) gerçek yerlerinde değildir; bu anlamda, diyelim Mississippi nehri bildiğimiz mecrasında değildir, bir başka yerdedir. Onun insanları soyut bir ülkenin insanlarıdır. Faulkner böylece, hayalî bir coğrafya ile belki genel olarak

bütün dünyanın, özel olarak da Amerika Birleşik Devletlerinin bir simgesini vermek istemiştir. Amerika'ya özgü bazı katı gerçeklerin anlatılmasında bu yöntem ona kolaylık sağlamış olabilir.

Coğrafya bakımından iki yazarın arasındaki fark bu değindiğimiz değişikliği göstermekle birlikte, mekâna yaklaşış bakımından her iki yazar da tam bir gerçeklik içinde görünürler. Aslında Faulkner'da yer yer inanılmaz ölçülere ulaşan kişilerdeki taşkınlık, mübalağalı şiddet tavrı, ancak gerçek bir mekân içinde ortaya konulmakla inanılır kılınmaktadır. O bu özelliğiyle belki Dante'nin Cehennem'ini gerçek plana indirmek başarısını göstermiştir. Yerine göre hiç de gerçekçi görünmeyebilecek olan korkunç tablolar, gerçek mekân düzeyinde ele alınarak gerçek olgular niteliğine ulaştırılmaktadır. Dostoyevski'de ise Faulkner çeşidinden olan tablolar kişinin "halüsinasyon"ları aracılığıyla konulduğu için gerçektir (İvan'ın birsamını hatırlayalım).

Dostoyevski ile Faulkner'ın zaman karşısındaki tavrı, zamanı değerlendirişleri de değişik biçimlerde belirir. Birincisine göre zaman akış halinde olan bir olgudur; doğal bir kronolojik sıralama izler, geçmiş zaman, şimdiki zaman, gelecek zaman bu kronoloji içinde kendi olağan konumları içinde yer alır, buna bir bakıma geleneksel romanın kaçınılmaz sonucu olarak da bakabiliriz: zaman adeta belirli kategoriler halinde önümüze çıkar, bir başka deyişle zaman statik haldedir. Faulkner'da ise zaman, oluş halinde bir süreçtir, her şey (ruh ve eşya) "şimdi" olgusunun içinde vardır, "şimdi" olgusunun içinde oluşur bu anlamda, geçmiş ve gelecek zaman kavramları da yoktur, bütün zamanlar "şimdi"nin içinde belirmekte, oluşmaktadır, aslında belki "geçmiş zaman" diye bir şey kabul etmez Faulkner, "geçmiş" dediğimiz zaman da "şimdi"nin içinde yaşamaktadır. Bu durum, zamanı bir "ân" içinde sabitleştirmek, dondurmak anlamına gelmez, tam tersine, bütün zamanları oluş halinde görme eğilimini taşıyan bir anlayışın belirtisidir. Bu anlayışta, zamanın kategorik, dolayısıyla statik algılanışı parçalanmakta, ona yaşayan, dinamik bir kimlik kazandırılmaktadır. İki yazarın "zaman" karşısındaki bu farklı anlayışı geleneksel romanla çağdaş roman arasındaki belli başlı farklardan biri ile açıklanabileceği gibi, daha öznel bir yaklaşımla, iki yazarın tarih önündeki tutumlarıyla da açıklanabilir. Çökmekte olan bir toplumun (19. yy. Çarlık Rusyası) üyesi olan Dostoyevski için "geçmiş" ölü bir zaman kategorisidir, bu ölü, "gelecek" zaman adına hesaba çekilmelidir, "gelecek" ise ilerde durmaktadır, şimdikinin var oluş hikmeti de "gelecek" zamanı hazırlamak içindir,

Dostoyevski özlemini çektiği ülküsel toplumunu “gelecek zaman” içinde görmekte, beklemektedir. “Şimdiki zaman” (present time) içinde başlayan olumlu yöndeki değişiklikler yemişlerini gelecek zaman içinde vereceklerdir. Faulkner’sa geçmiş zamanı bir “ölü” olarak yargılamaz, o, sürekli oluş halinde bulunan bir “şimdiki zaman”ın hesabını ister, “geçmiş” bu şimdiki zaman içinde canlı olarak durmaktadır çünkü. Aslında bu bir hesaplaşma bile değildir belki, bir “durum muhakemesi”dir; belirli anlamda siyasal bir tez sahibi değildir Faulkner, onun için geçmişi de içine alan bir şimdiki zamanın destansı muhakemesini yapar, geçmiş karşısında aldığı tavır da, “şimdi”nin içinde gizlidir. Bu durum Faulkner için, bir bakıma dolaylı olarak ve bilinçaltından, toplumsal bir kategori olarak tarihin reddi anlamını da taşır, çünkü tarih de “ân” içinde oluşan bir süreçten ibarettir.

Dostoyevski toplumsal olaylara determinist bir açıdan yaklaşırken, Faulkner akıl ötesi bir yaklaşım içindedir. Birincisinde sebeplerle sonuçlar arasında belirli âhenkler kurulmuşken, ikincisinde sebep-sonuç ilişkisi muğlak bir görüntü belirtir. Başka bir deyişle, sebep-sonuç ilişkisi sosyal bir süreç olarak değil de, kozmik bir olgu halinde değerlendirilir. Burada Faulkner’ın Hıristiyanî dünya görüşüne dayalı özel tavrı da ortaya çıkar: insan, lanetli olarak dünyaya gelir, sürekli, kozmik bir lanet altında yaşar, bu yüzden suç işlemeye mahkûmdur, suç işlemek onun kozmik kaderinin sonucudur ve kaçınılmazdır, suç işlemek için belli toplumsal ve mantıkî bir ortam olmasa bile. Dostoyevski’de ise suç, ruhî bir hastalığın olduğu kadar toplumsal şartların da sonucudur. Sebeplerle sonuçlar arasında tutarlı bir ilişki söz konusudur, suç, kendine özgü şartların sonucu olarak ortaya çıkar.

İki yazar da insana ulaşmak için ruhun malzemelerini kullanır, şu farkla ki, Dostoyevski mistik bir ülkenin ülkücü-faydacı bir yazarı olarak ortaya çıkarken, Faulkner pragmatik bir ülkenin soyut ruhsal değerlere yönelmiş bir yazarıdır, bu açıdan, pragmatik amacı bütünüyle belirsiz bir durumdadır, veya bütünüyle alegorik bir görüntü içindedir.

Bütün bunların dışında Faulkner, Dostoyevski’nin Rusluğu kadar katıksız bir Amerikan kanı taşır. Amerikan insanının ve toplumunun karmaşası, çapraşıklığı eserlerinde bütün boyutlarıyla yansır. Ayrıca, kullandığı anlatım tekniğiyle (bilinç akımı) üyesi bulunduğu toplumun yaşantısı arasında tam bir uygunluk vardır. Amerikan hayat tarzını Faulkner’ın üslûbu kadar yansıtan, özetleyen bir başka Amerikan yazarı zor gösterilir sanırım. Faulkner’ın kişileri, ruhsal durumların ve değerlerin dışlaşması biçiminde beliren davranış biçimleriyle yüzde yüz Amerikalıdır,

öyle ki, onun kişilerini bütün özellikleriyle ancak Amerika'da görmek mümkündür, o yaşayış tarzına insan davranışı olarak yalnız Amerika'da rastlanabilir, bu da onun yazar olarak "millî" karakterini ortaya koyar.

Mart 1977

Romanda Üçüncü Boyut

Klasik roman iki boyutludur: zaman ve mekân boyutlarıyla bağımlıdır. Klasik romanın zaman anlayışı oldukça mekanik bir düzeyde gelişir: roman örgüsü, daha baştan zamanın üç hali ile kayıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hale doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak beliren hal (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır. Entrikanın gelişmesi veya roman örgüsünün çok gerekli biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahale edilmez. Bu akışa müdahalenin söz konusu olduğu yerlerde bile, bu, zincirleme akışı etkileyecek bir nitelik kazanmaz, romanın tüm örgüsünü etkileyecek çapta bir gelişmeye meydan verilmez, romanın bütünlüğü içinde küçük bir saplama olarak kalır. Zaman; geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak adeta kesin kategoriler halinde belirir. Birinden diğerine geçişin kuralları vardır, yazar, bir zamandan ötekine geçerken genellikle bunu okuyucuya açıklar. Bir başka deyişle, klasik romanda zaman, zihnimizde dinamik bir süreç olarak belirmez. Geçmişle, şimdiki zamanla veya gelecek zamanla ilgili kategoriler halinde ortaya çıkar. Okuyucuyu rahatsız edebilecek bir zaman kayması gerekiyorsa, yazar bu noktayı açıklamadan geçmez. Yazar, okuyucuyu, kendisinin ve eserin dışında düşündüğü için, onun eserle boğuşmasına, eserle birarada yürümesine izin vermez.

Klasik romanda, mekânın ve eşyanın görünüşü de statik bir durumdadır. Mekânla ve eşyayla insan, içli dışlı değildir. Eşya ve mekân, insanın dışında, ondan ayrı bir yerde durur. İnsanın, zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyayla da bir hesaplaşması vardır, klasik roman bu noktayı boş bırakır. Klasik romanda, eşya olsun, mekân olsun, sadece insanın yaşama ortamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur, hatta denebilir ki, insanın fizik olarak bir mekânda bulunması söz konusu olmasa klasik roman mekâna ve eşyaya gerek de duymaz. Yazar, kişinin dış çevre şartlarını tasvir etmekle yetinip ötesine karışmaz. Kişiyle eşya ve mekân arasındaki zihnî ilişki, klasik romancıyı pek ilgilendirmez. Romancının bütün dikkati, kişiler ve onların birbirleriyle olan ilişkileri üzerinedir. Eşya var veya yok, romancı bunun üstünde durmaz, onun için önemli olan, kişisinin karakterini veya tipini belirlemek için ne kadar gerekiyorsa o kadarını vermektir. Yazar, bu

kadarında bile oldukça sınırlıdır. Mekân ve eşya, kişinin duyumlarına göre değil, objektif var oluş şartına göre tasvir edilip bırakılır.

Geleneksel romanın, üzerinde entrikasını geliştirdiği bu zaman ve mekân anlayışı, zaman ve mekân karşısındaki bu statik tavrı, çağımızın roman anlayışında tamamen değişik bir perspektiften değerlendirilmeye başlanmıştır. Daha doğrusu, çağdaş roman zaman ve mekân boyutları dışında yeni bir boyut daha kazanmıştır: bilinç. Romana bu boyutun eklenmesiyle, zaman ve mekânın, geleneksel biçimdeki statik algılanması da değişmiş, dinamik bir kimlik kazanmıştır. Şöyle diyelim: zaman olsun, mekân olsun, bilincin akışı içinde bütünleşmiştir. İnsan, zaman, mekân ve bilincin bir hasılası olarak ortaya çıkmıştır. Yani, zaman ve mekân insan bilincinin dışında bir olgu halinde görülmez. Bu, insanın iç dünyasına bir bütün olarak yeni bir yaklaşımdır. Belki, insanı sırf ruhî değerlerinden ibaret görme eğiliminin bir tezahürüdür. Bu yüzden “bilinç akımı”nı basitçe ve sadece bir anlatım tekniği olarak ele almak eksik bir düşünce olur. Bilinç akımı, insanı, bütün bir ruhî oluşum halinde görmemiz hususunda, bize yeni açılımlar sağlıyor. Bilinç, elbet salt psikolojik bir tavırdan ibaret değildir. İnsanın, kendi ben’ini toptan kavraması, sezmesidir, kendi etkinliğinin farkına varmasıdır. Bilinç akımı, böylece, insanın kendini kavraması hususunda yeni bir deneme oluyor. İnsanı, mekânla, eşyayla ve hepsini, birbiriyle ilişkisi açısından bir kül olarak ifade edebilme çabasının ürünü olarak ortaya çıkıyor. Bu yüzden, bilinç akımı, klasik romandaki karakter veya tip yerine, belki, mücerret insanın saf ruhî oluşumlarını vermeye çalışıyor veya insana bir ruhî oluşum hadisesi olarak yaklaşıyor. Bilinç akımının önemli temsilcilerinden Faulkner’ın sözünü bir daha analım. Roman kahramanlarından Popeye için, bu adam ‘kötü insanın bir simgesi midir?’ diye sorarlar, romancıysa, onun, mücerret kötülüğün bir simgesi olduğu yolunda cevap verir. Bundan şu sonuç çıkar: Romancı, artık kötü bir karakterle değil, bizatihî ruhî bir oluşum olan ‘kötülük’le meşguldür.

Bilinç, bir “ân” üzerinde alabildiğine derinleşme imkânlarına sahiptir: hafıza, algı, sezgi vb. Bilinç hem kendini ân içinde yaşar, hem aynı ânda geriye (geçmişe) doğru hatırlamalarda, ileriye (geleceğe) doğru tasarımlarda bulunur, aynı zamanda çevreyle, eşyayla da münasebet halindedir. Klasik romanda, ayrı ayrı kategoriler olarak beliren bu durumlar, bilinç akımı romanda bir kül halinde verilir. Kişi, yer yer, zamandan ve mekândan soyutlanmış gibidir de (bilincin, kendini denetleme imkânını kaybettiği ânlar), ya geçmişte veya gelecekte yaşamakta olan bir olguyla,

saf halde bilinçle karşı karşıyayızdır o zaman, cisimsiz, bedensiz bir ruhî oluşumu sergilemektedir gözümüzün önüne; diyelim, konuşma olarak, hatırlama veya tasarlama olarak somutlanmış bir bilinç. Bilincin, kendi üstüne mutlak olarak katlandığı anlar, ait olduğu bedenin farkında değildir, bir bedene ait olduğunu fark etmesi için yeni bir dürtü gereklidir, bilinç ancak o zaman yeniden çevreye doğru bir açılım yapabilir, ancak o zaman bir bedene ait olduğunu, mekânda bir yer işgal ettiğini fark eder. Böylece, bilinç akımı, bize, aynı mekânda, aynı anda, farklı zamanların, farklı olayların vuku bulmasının mümkün olacağını gösteriyor.

Bilinç akımı, yukarda değinmeye çalıştığımız hususları yüzde yüz başarmış mıdır? Elbette bunu kesinlikle iddia edemeyiz. Ama bir kapıyı araladığı kesindir. Bu akımın, bizim için üzerinde durulacak yanı, metafizik açılımlara uygun imkânlar sağlamasındadır. Aralanan kapıyı zorlamak, herhalde denenmeye değer bir çaba olsa gerek.

Bir de şu var: bilinç akımının sağladığı imkânlar karşısında, klasik romanı büsbütün ölmüş mü sayacağız? Elbette böyle bir sonuca varmayı amaçlamıyor bu yazı, sadece, bilinç akımı'nın getirdiği bir imkândan, romana giren üçüncü bir boyuttan (bilinç) söz açıyor.

Ocak 1977

Niçin Roman?

Cahit Zarifoğlu, “Ruhun Romanı” ile “Romanda Üçüncü Boyut” adlı denemelerden yola çıkarak akla gelebilecek bazı soruları sıralıyor ve benden bu soruların cevabını istiyordu.[17]Cevaplara geçmeden önce “Romanda Üçüncü Boyut” özetine değinmek istiyorum Zarifoğlu’nun. Adı geçen yazıyı “statik olan klasik romana göre modern romanın bu üçüncü boyutla (bilinç) bir dinamiklik kazandığını anlatıyordu.” biçiminde özetlemiş. Bu özetleyiş biçimi yanlış anlamaya yol açacağı için değinme gereğini hissettim. Şöyle ki, ben romanın kurgusundaki dinamiklik ya da statiklik üzerinde durmuyorum. Bu ayrı bir konu. Romanın kurgusu söz konusu olunca, diyelim, bir Suç ve Ceza’ya, bir Karamazof Kardeşler’e nasıl statik diyebiliriz? Benim üstünde durmak istediğim nokta, geleneksel romanda “zaman” ve “mekân”ın kategorik bir görünümde ortaya çıktığı, bu durumun da zaman ve mekân konusunda zihnin alelâde kavrayışından öteye bir anlam taşımadığıdır. Zaman ve mekânın böylece mekanik, hatta statik bir olgu kimliği belirttiğini, oysa çağdaş romanda zamanın ve mekânın insan bilincinin dışında bir olgu halinde görülmediğini, zamanın olsun, mekânın olsun bilincin akışı içinde bütünleştiğini, bunların ayrı ayrı kategoriler olarak değil fakat dinamik bir süreç halinde belirdiğini anlatmaya çalıştım. Romanın kurgusundaki dinamiklik ya da statiklik ile romanın boyutları olarak nitelemeye çalıştığımız zaman ve mekânın algılanışındaki dinamiklik ya da statiklik arasında önemli bir fark olduğunu hissettiğim için bu noktayı yeniden vurgulamak istiyorum.

Roman üzerine yayınlanmış yazılarımın hemen hepsinde romanın özüyle, romanın iç meseleleriyle ilgili bir yaklaşım tarzını denemek istedim. Böylece, romanın ne olduğunu anlamaya çalıştım. İyi bir romanın ayırıcı niteliklerini kendi iç bağlamı içinde bulmak istedim. Bu aramada, özellikle, beni etkileyen romanlardan örneklerimi seçtim. Aslında başkalarının da önemli bulduğu eserlerdir bunlar, dünya edebiyatında başeser diye gösterilen örneklerdir, böyle olunca genellikle herkesin okuduğu varsayılan bir nitelik de taşırlar. Bu sonuncu nokta, eser üzerinde konuşulurken bazı kolaylıklar sağlıyor.

Romanın iç değerlerini bulmaya çalışırken örnekleri dünya edebiyatının tanınmış eserleri arasından seçtiğimden genel olarak Batılı romancılar çevresinde kalmam sonucu doğdu. Roman alanında, büyük diye bilinen

eserlerden genel kıstaslar çıkarılabilirse (ben bunu deniyorum) bu kıstasları kendi romanımıza da uygulayarak o romanın değeri üstüne sonuçlara varmamız kolaylaşır. Bu husus, yabancı romanlarda yer alan değer yargılarını kendi romanımıza aktarmak anlamını içermez. Bir roman iyiyse neden iyidir, iyi olmasının kıstası ya da kıstasları nedir, nelerdir? Ulusal kimliği olan roman nasıl oluyor da aynı zamanda evrensel bir nitelik kazanıyor? Bu sorulara sağlıklı cevaplar bulabilirsek, belki bir ölçüde hem roman yazıcılarına yararlı bir iş görmüş oluruz, hem kendi romanımızı değerlendirirken az çok ortaya çıkmış, belirlenmiş kıstaslardan yola çıkmış oluruz. Diyelim Dostoyevski'nin romanları, birçok özelliği yanında aynı zamanda "düşünce romanı"dırlar da, bildiğim kadarıyla dünya edebiyatında "düşünce romanı" yazan ya da yazmaya çalışan hiç bir romancı bu alanda onun kadar başarılı olmamıştır. Onun romanının yapısını oluşturan bir unsur olarak yer alan bu husus (düşünce) başka birçok romancının tökezlemesine sebep olmuştur, ya da romanın bünyesine sindirilememiş takma bir uzuv halinde kalmıştır, sırıtmıştır. Dostoyevski, bu önemli konuyu nasıl çözümlemiştir eserinde? "Ruhun Romanı" başlıklı yazıda bunun ipuçlarını yakalamaya çalıştım. Bu başarının sırrını çözersek öteki romancılarda bu hususun niçin yapay kaldığını da anlamış oluruz bir ölçüde. Bizde, "düşünce romanı" veya "tezli roman" yazmaya yönelmiş en iyi romancı Peyami Safa'dır bence, ama Dostoyevski ile karşılaştırıldığında onun da oldukça şematik kaldığını ayrımsıyoruz. Peyami Safa'nın başka başarıları yanında bu husustaki zayıflığının sebebi nedir acaba? Dostoyevski'de düşünce (fikir), kahramanlarının kişiliğini belirleyen, onların soyutlanmaz bir özelliği halinde ortaya çıkarken, bir Peyami Safa'da fikir, kahramanının ayrılmaz bir parçası halinde değildir. Daha açık bir deyişle, Dostoyevski'nin romanlarında "tez" sahibi olan roman kişileri iken, Peyami Safa'da "tez"in sahibi romancının kendisidir. Dostoyevski'yi, hiç bir kişisinin "tez"inin yanında ya da karşısında göremeyiz, ama Peyami Safa veya Tanpınar, kendi dünya görüşlerini kişilerinden birinin ağzından dillendirmeye çalışırlar, yani onların yanında yer alırlar, böylece de kişileri bu noktada mekanik kalır, yapay kalır, o kişinin var oluş hikmeti aslında romancının söyleyeceklerine vesile olsun içindir, bu da sonuçta romanda "şematik" veya başka bir düzlemde "güdüm" dediğimiz yapının doğmasına varıyor. Köy romancılarında bu husus iyice belirgindir.

Bir sanat eserini değerlendirirken elimizde o esere uygulayabileceğimiz ölçüler olmadıkça nasıl bir yaklaşım tarzı denenebilir? Hele roman gibi

birçok yönden yaklaşmaya açık kapı bırakan geniş boyutlu eser söz konusu olunca, kullanılacak ölçülerin iyiden iyiye belli olmasında tam bir zorunluluk vardır. Sırf estetik açıdan yaklaşım elbette eksiktir. Öz ve biçim yönünden de değerlendirmeye gidilmelidir. Özle biçim arasında var olması gereken uygunluğu neyle, nasıl anlayacağız? Sanatçının söylemek istediğiyle eserindeki kişilerin tutumu, davranışı, zihniyeti arasındaki tutarlılık ne ölçüde sağlanabilmiştir, sağlanabilmiş midir? Yoksa sanatçının söylemek istediği bir yanda, eserindeki kişiler bir başka yanda mıdır? Yani sanatçının romanıyla söylemek istediği düşünceler eserde bir yama olarak mı belirmektedir? Bütün bunlar, eserin özüyle biçimi arasında var olması gereken uyumu belirlemek için ortaya konulan sorulardır. Bu sorulara verilecek olumlu cevaplar ölçüsünde eseri başarılı saymak gerekir.

Ben, adı geçen yazılarda bu sorularla ilgili bir kuram ortaya koyduğum iddiasında değilim. Bu yazılar, hiç olmazsa bazı sorular karşısında bizi düşünmeye, aramaya itelerse, amacım gerçekleşmiş olur. Diyelim, Türk romanında metafizik meseleler.. ben bu güne kadar romanımızı bu yönden, bu açıdan irdeleyen bir yazı görmedim. Bu konuda düşünmeye başlamak bile bir aşamadır bence. Türk romanı bu açıdan değerlendirildiğinde nasıl bir görünüm çıkacak ortaya? Bir sorudur bu. Eleştirmecilerimizin üzerine eğilmesi gereken bir soru.

Roman bu gün edebiyat piyasasında en çok talep gören bir üründür. Şiirin, hikâyenin okuyucusu o kadar çok değil. Ama her çeşit romanın bol bol basıldığını, okunduğunu görüyoruz. Bütün dünyada böyle bu. Bu olgunun etmenlerinden biri belki, romanın düşünme gereksinmesine de bir ölçüde cevap vermesidir. Şiir, hikâye okuyucuyu bu noktada belki daha bir zora koşuyor da ondan mıdır, onlara olan ilginin azlığı, bilmiyorum. Edebiyat piyasasında bu kadar rağbet gören bir ürün üstünde düşünmek, onun hakkındaki değer yargılarımızı belirlemek olağan değil midir? Roman üstüne yazılan yazılar da romana ilgiyi çoğaltıyor. Nuri Pakdil bir gün, söz arasında: “Bir kaç roman okumamış olan kimseye şoför ehliyeti verilmemeli” demişti. Bu sözle, roman okumanın önemini vurguladığı gibi, roman okumanın, elbet iyi roman okumanın insanları, insanı anlamaya yönelttiğini de belirtmek istiyordu.

Mart 1977

Roman ve Hayat

Romanla hayat özdeş değildir. Hayatın kurallarıyla romanın kuralları birbirinden ayrıdır. Roman, belki hayatı 'bütün halinde' kavramamız konusunda yapılmış 'tertipli' bir teşebbüstür, sınır taşları, nirengi noktaları belirlenmiştir. Hayatın sınırları önceden kestirilemez, o, kendi sınırsızlığının ufuklarına doğru yol almaktadır. Romansa, hayatın sınırsızlığına bir anlatım biçimi verir, bir 'form'a oturtur onu, deyim yerindeyse hayatı yontar roman, kendi istediği biçimde yontar ve sınırlarını tayin eder. Hayatın her türlü ayrıntısı girmez bu yüzden romana, romancı işe yarayan ayrıntıları alır (gerçek hayatta, ayrıntı işe yarasın yaramasın vardır, ömür sürecimizde yerini alır, diyelim bir iş müracaatında ana meselemiz o işe girmektir, o âna değin geçen süre ne kadar uzun olursa olsun ayrıntıdır, romancı özellikle bu ayrıntıyı mesele haline getirmedikçe bu ayrıntı yok sayılır, ama ömür sürecinde en küçük ayrıntının bile yok sayılması mümkün değildir), bu yönüyle roman hayattan eksiktir. Ama romanın bütününde öyle bir birlik olgusu vardır ki, gerçek hayatta her zaman bilincinde olmadığımız bu birlik olgusu hayatı aşar. Romanın belki en çarpıcı yanı bu özelliğidir. Bir insanın bütün hayatını değil, hayatının bir bölümünü, hatta hayatının bir ânını anlatan romanda bile, tamamlanmış bir hayatın bütün görüntülerini yakalayabiliyorsam, bu, romanın bilincimde uyandırdığı birlik duygusundan ileri gelmektedir. Roman bu özelliğiyle 'aşkın' bir olgu halinde beliriyor, gerçeğe yeni bir biçim veriyor. Hayatın dağınık ayrıntılarından meydana getirilen kompozisyon bizi yeni, olağanüstü bir gerçeklik ortamına çekiyor, som bir 'bütünlük' olgusuyla karşılaşıyoruz. Öyleyse roman, hayatın dağınık, parçalanmış gerçeğine bir 'birlik' kimliği vermektedir, hayatın 'kazuistik' görüntüsünden ayrılarak belli bir 'ilkeler' düzeyinde konuşmaktadır, asıl gerçeğe ya da gerçeğin aslına yaklaşmamızı kolaylaştırmaktadır. Romanın, gerçeği 'ayn-el-yakîn' verdiğini söylemiyorum, fakat 'ilm-el-yakîn' bir yaşama tecrübesi olduğu açıktır. Bu anlamda romanın gerçekçiliği ile gerçekçi roman denilen roman türünü birbiriyle karıştırmamak gerek. Gerçekçi dediğimiz romanda bile 'gerçek' yeni baştan düzenlenmekte (inşa edilmekte), öylece ortaya konulmaktadır.

Her şeyden önce romanda olayların sıralanışı, başka deyişle romanın örgüsü (plot), her zaman gerçek hayatınki ile aynı değildir. Olayların

kronolojik sıralanışındaki sapmalar, kimi zaman olaylar ve kişiler hakkında verilen ön bilgiler, bilinçaltı tespitler, iç konuşmalar, okuyucuyu romanın dramatik gerilimine hazırlar. Daha doğrusu, bütün bu unsurların belli bir plan çerçevesinde düzenlenmesiyledir ki, dram doğar. Günlük hayatta böyle bir tertip söz konusu değildir, hayatta da elbet attığımız her adımla, mukadder olanın bir ânını yaşamaktayız, fakat her adımımızın gizlediği sırrı bilmek gücünde miyiz? Aksi takdirde hayat, çekilmez bir yük olurdu insan için. Karamazof Kardeşler'de, romanın daha ilk satırlarında baba Karamazof'un öldürüldüğünü öğreniriz. Romanın serüvenini izlerken cinayetle ilgili bu bilgiyi daha baştan edinmişizdir, bundan sonra merakımız, romanın sonuna kadar bu cinayeti kimin, nasıl, neden işlediği konularına yöneltilir. Günlük hayatta da çevremizde her gün vuku bulan olayların dramatik karakterlerini kavrayabilmemiz için sayısız ön bilgilerle donatılmış olmamız gerekir. Bu bilgilerden yoksun oldukça tanığı olduğumuz bir trafik kazasının, o kazada ölen kimsenin bizim için ne önemi olabilir? Yanımızdan hızla geçen bir otomobil bize ne söyleyebilir? Rastladığımız bir cenaze arabası sadece ve alelâde bir cenaze arabasından başka nedir? Bütün bu doğumlar, ölümler, olaylar birer istatistik olgudan başka bir anlam taşır mı? Sokakta tek başına yürüyen bir insanın yedeğinde nasıl bir dramı sürüklediğini ilk bakışta kavrayabilir miyiz? Bunu kavrayabilmek için bu insanın kişiliğinden başlayarak çeşitli ayrıntılarına kadar hayatını bilmemiz gerekir. Burada, gelişigüzel verilen bilgiler de yetmez, bilgilerin o dramın niteliğini bize iletebilecek bir 'plot' çerçevesinde verilmesi gerekir. İşte gerçek hayatta var olmayan unsur bu plot (roman örgüsü)dür.

Romana özgü bir başka özellik de onun anlatım tekniğidir. Bu, yukarda değindiğimiz roman örgüsünden farklı bir kavramdır. Romancı, anlatım tekniği yardımıyla, kendine özgü gerçekleri, roman içinde yeniden biçim almış gerçeği iletebilme imkânını bulabilir. Anlatım tekniği üslûptan başka bir şeydir. Her romancının bütün romanlarında görülen bir üslûbu vardır, fakat her romanın ayrıca bir anlatım tekniği de vardır, bu teknik yalnız o romana aittir. Romancı, anlattığı konuya, uygun düşen bir anlatım tekniği ile yaklaşmamış olsaydı, anlattıkları pek entipüften şeyler olarak görünebilirdi bize. Ama uygun bir anlatım tekniği kullanılarak aynı konuya yaklaşıldığında konu birden anlamlı bir biçim alabilir, günlük hayatta alelâde telâkki ettiğimiz bir olay, dramatik bir niteliğe kavuşabilir. Nedir, söz gelişi, Faulkner'ın *Uzanmış Ölürken* (*As I Lay Dying*) adlı romanında

anlattığı? Çok basit, yalın bir olay değil mi? Nihayet bir cenaze taşınmaktadır. Yazar, bu basit olaya, cenaze ile şu veya bu biçimde ilgili olan kişilerin tepkilerini dile getirerek yaklaşır, sonunda, o kısacık romanı bitirdiğimizde, kendimizi uzun, korkunç vakalarla dolu bir destan okumuş sanırız. Romana, böylesi bir yoğunluğu kullanılan anlatım tekniği kazandırmıştır. (Burada, anlatım tekniğinin önemi, işlevi öylesine açıklıkla görülmektedir ki, romancı okuyucuya kök söktüren, okuyucuyu romanla cedelleştiren böyle bir teknik kullanmamış olsaydı, o kısacık romanın, zihnimizde bir destan izlenimi bırakması mümkün olmazdı.) Bizi olayların ardındaki gerçeklere yönelten, onlara belki kendi öz gerçekliklerini de aşan bir anlam katan, hatta anlam yükleyen ustalıkla kullanılmış anlatım tekniğidir. Tekrarlayarak söyleyelim, romancının bu anlatım tekniği olmasaydı, anlattığı konunun bizim için belki de hiç bir değeri, hiç bir önemi olmayacaktı. Bu açıdan değerlendirilince, konu kendi başına pek az önemli görünüyor, kimi zaman hatta hiç bir önemi yoktur, bir vesiledir sadece. Önemli olan o konuya en uygun düşen anlatım tekniğini yakalayabilmektir. Piyasa romanlarında, sırf bu eksiklik yüzünden, insanın en derin duygularının, en temel meselelerinin nasıl berbat edilip ayağa düşürüldüğünü görmüyor muyuz? Ele alınan konu bakımından bu romanların da büyük, edebî değeri olan romanlardan aşağı kalır yanı yoktur. Konuyu anlamlı ve etkili kılan, zihnimizle romanda anlatılanlar arasındaki duygusal ve mantıkî bağı sağlayan anlatım tekniğidir. İşte gerçek hayatta var olmayan, fakat romanın vazgeçilmez bir yapı özelliği olarak görülen her romanın kendine özgü olan bu anlatım tekniğidir. Gerçek hayat anlatım tekniğinden yoksundur veya denilebilirse hayat dümdüz, entrikasız bir anlatım tekniğine sahiptir. Roman bu yanıyla da gerçek'ten ayrılır, fakat kendine özgü gerçeği yansıtabilmek, daha doğrusu konuyu gerçek kılabilmek için soyutlamalara girişir (bu da anlatım tekniği dediğimiz olgunun bir başka yüzüdür). Gerçek hayattaki bir olayın dramatik niteliğini kavrayabilmemiz için onu baştan sona zihnimizde yeniden biçimlendirmemiz gerekir, romancı bu işi, bu işlemi bizim yerimize yapan kimsedir. Romanda, bu güne kadar, birinci (romanın başkişisi), ikinci (romanda yer alan fakat genellikle olaya katılmayan veya sınırlı ölçüde katılan kişi) ve üçüncü (romancının kendisi) kişilerin ağzından başlayarak çağımızın en belirgin tekniklerinden sayılan 'bilinç akımı'[18]na kadar çeşitli anlatım teknikleri denenmiştir. Bu anlatım teknikleri aracılığıyla dramı en etkili biçimde ortaya koyma imkânına kavuşuyoruz.

Özetlersek, roman, uyandırdığı birlik duygusu, olayların sıralanışını biçimlendiren örgüsü (plot) ve anlatım tekniği gibi özellikleriyle günlük hayattan farklı bir form taşımaktadır. Romanın bu formu sayesinde biz hayatın kendi gerçeğine, asıl gerçeğe nüfuz edebiliyor, o gerçeğin de ardında yatan aşkın gerçeği kavrayabilme imkânına kavuşuyoruz. Romana, bir anlamda, hayatın anatomisi desek yeridir. Hayatsa canlı bir olgudur, tek ve belli bir forma sığdırılması söz konusu değildir, hayat kendi formunu devam ettiği esnada oluşturur, romansa daha başlangıçta öngörülen bir form olmaksızın mevcut olmaz.

Nisan 1977

Roman ve Kader

Bir romanı bitirince içimdeki ukde de kaybolmuştur artık. Ukde.. şu düğüm yani. İnsanın kaderi belirlenmiştir, sonuna gelmiştir: insanın ve o insanın içinde yaşadığı dünyanın kaderi tamamlanmıştır. Artık, elimizde her yönüyle tam olan bir hayatın öyküsü vardır, onu istediğimiz gibi yorumlayabiliriz, hatta çözüldüğünü sandığımız ilk ukdemize yenilerini de katarak istediğimiz yorumu yapabiliriz.

Bizi roman okumaya iten belli başlı güdülerden (*motive*) biri de belki, yaşama serüvenini önceden bilmediğimiz bir kahramanın bu dünyada tamamlanmış olan kaderi konusunda bilgi edinme merakımızdır: acaba kendi kaderim konusunda bazı ipuçları elde edebilir miyim?

Öyleyse roman, bir insanın kaderini ilgilendirdiği ölçüde ilgilendiriyor olmalı beni. Yaşama serüveni tamamlanmış bir insan, bilincimde yaşamaya devam ediyorsa bu insan yepyeni bir konumda ama belki bu kez serüvensiz olarak veya yeni bir serüvene şartlanmış olarak hayatını sürdürüyor demektir.

Yalnız bu dünya kaygısıyla yaşamıyor insan, öteye ait kaygılarla da doludur. Zihnim öteye ait kaygıları istediği kadar kendi dışına atmaya çalışsın, kendimi bu kaygılardan yoksun sayamam. Bir dostun cesedi karşısında ürperiyorsam, bu ürpertinin saiklarını çözümleyemesem bile, bu saikların varlığını kabul etmek zorundayım. Bu ürperti, basit bir acımanın ötesindedir, basit bir sızlanmadan başka ve fazla bir şeydir; zihnimin belli bir kategorisinde o zamana değin bir karanlık altında yaşayan kul olma bilincimin, ölümün getirdiği ışıkla aydınlanıp serpilmesi, ayağa kalkmasıdır. Ölüm karşısında öteye ilişkin kaygılarımın bilincime iade edilmesidir bu. Romanın bir işlevi de, bilincimin, bu iade ediş işlemiyle sürekli diri kalmasını sağlaması olmalıdır. Bunun için roman okuyorum: kendi insanî varlığımın bilincine ermek için.

Bilgi vermez roman, belki bir kendini tanıma bilinci telkin eder. Var oluşumun sebebini anlamam hususunda önüme önceden bilemediğim imkânlar açar. Her roman, ayrı bir evrendir benim için, her biri kendi estetik kuralları ve ölçüleri içinde kendi sınırlarıyla çevrili bir evrenin sözcüsüdür. Sınırın dar veya geniş olması ilgilendirmiyor beni burada. Yeni bir evrenle karşı karşıya olmam (buna içli dışlı da diyebiliriz) yetiyor bana.

Bu “sınır” sözünü gelişi güzel kullanmadım. Bütün hayatlar dramlarının doruğuna ulaşmıştır orada. Oysa gerçek dünyada son nefesimiz erişinceye değin, hayatımızın her hangi bir ânı için “dramımızın doruğu” demenin bir anlamı yoktur. Romanın son sayfasını kapattığımızda, oradaki bütün hayatlar (eksik kalmış olanları bile) bir kader niteliğini kazanmıştır artık. Hayatın bir yenibaştan düzenlenişi söz konusudur burada. Roman her defasında beni yeni bir evrenle tanıştırıyorsa, var oluşumu anlamam konusunda yeni yeni imkânları denememe yol açıyorsa kendiliğinden iyimserdir öyleyse. Romancının iyimserlik konusunda ayrıca müdahalesi gerekmez ve aslında bu, sanatın kurallarıyla da uzlaşmaz. Roman kendi evreninin kuralları içinde ilerler ve o kuralların gerektirdiği biçimde sınırlarını çizer ve tamamlanır.

Görünüşte en karamsar, en bunaltıcı tabloları yansıtan bir romandan bile istersek bir iyimserlik kokusu çıkartabiliriz. İyimserlik ve umut sanatın özünde vardır, bir esere umutsuz damgasını basmışsak, böyle bir sonuca varışımızın sebebini niye biraz da kendi çözümlemelerimizin yanlışlığında aramayalım? Söz gelişi Kafka’nın *Dava*’sının korkunç bir trajedi ile bitişi bile aslında umutsuz bir bitiş midir? Hayat nasıl yalnız bitişinden ibaret değilse, roman da yalnızca son sayfasından ibaret değildir. O romanda kahramanın (yanlış hatırlamıyorsam kalbinin bıçakla oyularak) öldürülüşü acaba bütün bütün saçma bir sebebe veya sebepsizliğe mi dayanıyordu? Yoksa yazarın bu korkunç akıbet ile bize iletmek istediği bambaşka bir bildirisi mi vardı? Her türlü yoruma açık bir son. Ama illâ da umutsuz bir yoruma bağlanmak istiyorsanız, bu da bir seçenektir ve bir bakıma da, bu, onu seçenin dünyaya bakış açısıyla ilgilidir. Aslında, buradaki çıkmaz, belki biraz da her kahramanı insanlığın bir sembolü olarak görme eğilimini taşıyan önyargımızdan ileri gelmektedir. Faulkner, o katil, o soğuk Popeye’si için “bu adam insanlığın mı bir sembolüdür?” diye soranlara, “hayır, kötülüğün sembolüdür” diye cevap vermişti. Bu nüans bizi bu konuda yeterince aydınlatır sanırım.

Burada, altı çizilerek durulması gereken nokta, romanı büyük kılan niteliğin, insanoğlunun varlık sebebine yaklaşma imkânını getirip getirmediğinde aranması gerektiğidir. Benim hayatımla insanın var oluş hikmeti arasında ilinti kuran, insan olarak “kul” olduğum bilincini getiren romana, büyük roman diyorum ben, ama şimdiye değin böyle bir roman yazılmış mıdır, diyeceksiniz. Roman kendi ufuklarında bu potansiyeli

gizliyor ya, önemli olan bu bence. O potansiyeli romanın varlık alanında harekete geçirmekse romancının görevi olmalı.

Eylül 1978

Roman Üzerine Konuşma

Aşağıda metnini verdiğimiz konuşma 4 Şubat 1979’da Türkiye Yazarlar Birliğinin Ankara’da düzenlediği bir toplantıda yapılmıştır. Toplantının konusu “Çarpılmışlar” idi. Yazık ki, konuşmanın tümünün bant kayıtlarına geçmediği sonradan anlaşılmıştır. Özellikle konuşmanın sonundaki soru cevap bölümünün pek az bir bölümü bant kayıtlarında bulunabilmiştir.

Ben *Çarpılmışlar* üzerine değil, genel olarak roman üzerine düşüncelerimi anlatmak istiyorum. Roman, biliyoruz, bizim edebiyatımıza sonradan giren bir tür. Belli bir kültür ortamının ortaya çıkardığı bir tür, roman; bu da Batı kültürü... Bizim batılılaşma sürecine girmemizden sonra da Türk edebiyatına dâhil edilmiş. Edebiyat türleriyle kültür ve medeniyetler arasında korelâsyonlar kurulabileceği kanısındayım. Bu bakımdan romana, bizim yerli kültürümüzün doğal bir hâsılası olarak bakamıyorum. Buradan giderek bizde roman olmalı mı, olmamalı mı tartışması bile yapılabilir, diyorum. Ama böyle bir tartışmayı şimdilik bırakalım. Halen Türkiye’de de romanlar yazıldığı olgusuna eğilerek romanın ne olduğunu anlamaya çalışalım.

Şimdi, belli bir kültür ortamıyla roman arasında korelâsyonlar kurulabileceğini söyledik. Acaba, kendi kültürümüzle, yaşayan İslâm kültürü ile roman arasında bu iç bağıntıyı nasıl kurabiliriz? Bu soruyu cevaplandırırken bir bileşime, senteze gideceğimiz sanılmasın. Daha farklı bir nokta üzerine dikkatlerimizi toplamak istiyorum.

Batı romanına baktığımızda, farklı ülkelerin romanlarının, farklı yapısal özellikler taşıdığını gözlemliyoruz. Rus romanının, Fransız romanının, Amerikan romanının, İngiliz romanının farklı yapısal özellikler taşıdığını görüyoruz. Durum, büyük ölçüde, farklı kültürlerin insana, eşyaya bakış ve yaklaşış tarzıyla ilgili olsa gerek. Değişik kültürlerin insanı, eşyayı yorumlayış tarzı, bu yaklaşım farkı, romanların yapısında yansıyor. Böyle olunca, acaba diyoruz, bizim romanımızın kendisine mahsus yapısal özellikleri ne olabilir? Veya ne olmalıdır? İslâm’ın insana nasıl baktığını biliyorsak, bizim romanımızda aşırı bir “sübjektivizmin” yerinin ne olabileceği yahut da bir yeri olup olmayacağı sorusu ortaya çıkar.

Gene burada, kültürle tipler, karakterler arasında bağıntılar kurulabileceği kanısını taşıyorum. Söz gelimi, bir Rus romanındaki

karakterlerle Rus toplumunun yaşadığı kültürel yapı arasında yakın ilişkilerin varlığı söz konusu olmalı. Yani bir Rus karakteri, bir Rus tipi, Rus kültürünün ortaya çıkardığı veya Rus kültürünün o tiplere empoze ettiği davranış biçimlerini almaktadır. Diyelim bir Raskolnikof'u, bir Amerikalı gibi düşünebilmemiz mümkün değil. Amerikan romanında yer alan bir tipi, karakteri de, bir Rus gibi davrandırmak, onun gibi düşündürmek, tepkilerini ona göre ayarlamak yanlış olur. Onun için romancının, mensubu bulunduğu kültürü yakından tanıması, özümlemiş olması gerekiyor. Ancak bu yoldan ele alınan tipler okuyucu üzerinde gerçek, inandırıcı bir izlenim doğurur.

Ne var ki, burada, meselemizin ikinci bir safhası açılıyor. Şöyle bir soru akla gelebilir: bizim insanımız insan da, İngiliz insanı insan da, bir başka ülkenin insanı, bir Fransız, insan değil mi? Soru ilk bakışta abes gibi görünmesine rağmen bazı problemleri gizliyor. Şöyle ki, insan olarak acaba bu insanların ortak evrensel bir takım davranış, düşünüş, şuur halleri yok mudur? Bu bakımdan insan evrenseldir. Yani bir İngiliz'le, bir Türk'ün, bir Amerikalının, evrensel dediğimiz duygular yönünden farkı yoktur. Bunu şöyle açıklayalım: aşk, feragat, fedakârlık, öfke, kıskançlık ve benzeri duygular bütün insanlarda ortaklaşa mevcuttur. Ancak bu duyguların dışarıya vurulması, bu duyguların, insanlarda, yaşayan tepkiler halinde dışlaşması, farklı kültür ortamlarında farklı biçimlerde oluşmakta. Konuyu daha da somutlaştırabiliriz. Kriminolojinin bugün bize verdiği bilgiler doğru ise, caniler veya genel olarak suçlular çeşitli kategorilerde sınıflandırılıyor. Söz gelimi, bunlardan birisi, Ferri, beş kategoriye ayırmış suçluları: İhtirasî suçlu, doğuştan suçlu, tesadüfî suçlu, akıl hastası suçlu gibi bir tipoloji yapıyor. Şimdi, aşırı bir determinizme kendimizi kaptırmadan, bir eğilim olarak çeşitli suçlu tiplerinin mevcut olduğunu kabul edersek, dünyanın her yerindeki farklı toplumlarda, farklı kültür ortamlarında ortaya çıkan suçluları, bu kategorilerden birinin içine koymamız mümkün olur. Kalleş ve kahraman yaradılışlı insanlar, caniler ve merhametliler, toplumun kültür yapısı ne olursa olsun, her yerde bulunabilir. Bizde, genellikle, bir takım toplumsal düzenlerin, düzenlemelerin, insanın yaradılışını, mizacını değiştirebildiği gibisinden yanlış bir kanı var. Aslında, toplumun düzeni mizaçları değiştirmiyor, fakat o mizacın davranış biçimini düzenliyor. Toplum, ister bir İslâm toplumu olsun, ister gene İslâm'ın adlandırmasıyla söyleyelim, bir küfür toplumu olsun, dünyanın her yerindeki toplumlarda suçluların bulunabileceğini

kabul edeceğiz. Yani biz, diyelim bir İslâm toplumu kurduk diye suçlu mizaçları ortadan kaldırabileceğimizi iddia edemeyiz. Olsa olsa, bu mizacın suç işlemesini önleyen tedbirler getirdiğimizi söyleriz. Bunu şöyle örnekleyelim. Şimdi genel olarak sanılır ki, meselâ Hazreti Ömer, Müslüman olduktan sonra mizacı değişti. Cehalet döneminde şiddetli bir mizacın sahibi olarak bilinen Hz. Ömer, Müslüman olduktan sonra yumuşadı, adalet duygusu yaradılışına yerleşti. Oysa böyle bir görüş yanlıştır. Hazreti Ömer'de, adalet duygusu, şecaat, şiddet, daha doğrusu kurulu düzenin kurallarına karşı gösterdiği bağlılıktaki asabiyet baştan beri vardı. O'nun, Allah Resulü'nü öldürmeye kastetmesi, aslında kendisinde mevcut bulunan adalet duygusunun gereğini yerine getirmek içindi. Ama biz, İslâm'dan önceki Ömer'i, İslâm'ın adalet ölçülerine göre yargılamaya giriştiğimizden, iki şeyi birbirine karıştırdığımızdan, yanılıyoruz. Hazreti Ömer'in, Allah Resulünü öldürmeye karar verdiği andaki şecaati ve bir adaleti yerine getirmek hususundaki hakkaniyet duygusu o kadar açıktır ki, Kureyşte, bu işi üstlenebilecek başka bir adam bulunamamıştı, yoktu. O, kurulu düzenin emrettiği adalet ölçülerini yerine getirebilmek için, öldüreceği insan Allah Resulü de olsa büyük bir fedakârlığı göze alıyordu. Kısacası, Hazreti Ömer, cehalet döneminin yürürlükteki adalet ölçülerine göre hareket ediyordu. Onun, Müslüman olduktan sonra mizacı değişmemiştir, fakat adaleti uygulama hususunda bağlandığı "kıstaslar" değişmiştir. Bu bakımdan onun mizacının değiştiğini sanmak yanlış olur. Müslüman olan Hazreti Ömer, bu kez aynı asabiyeti, İslâm'ın hükümlerinin uygulanmasında gösterecektir.

Burada, romancı olarak bize ilginç gelebilecek olan nokta şudur: ele alınan kişilerin mizacını, davranış biçimlerini çok iyi bilmek, o mizacı bütün özellikleriyle tanımak; bir de o mizacın belirli kültür ortamlarında nasıl davranabileceğini kestirmek, yani kültürlerin, davranışlarımız üzerindeki etkisini belirleyebilmek. Başka bir ifadeyle, farklı kültürler, insan mizacının temel özelliklerini değiştirmiyor, fakat onların davranışları üzerinde etkili oluyor.

Deminden beri söylediklerimizden, kafalarımıza genellikle takılan bir başka soruna geçebiliriz: acaba romancı, kişilerin üzerinde mutlak hâkim midir? Bazı romancıların şuna benzer şeyler söylediklerini işitiriz. Derler ki, benim kişilerim benim emrim altındadır, ben ne dersem onu yaparlar. Bu sözün doğruluk payı nedir? Bu iddiayı taşıyanların, kahramanlarına, birer kişilik gözüyle değil de, kuklalar olarak baktığında kuşku yok. Romancının,

kişilerine hâkim olabileceği fikri, Flaubert'in "Madame Bovary benim" demesiyle başlıyor. Bu yaklaşım tarzı, romancıyla kişilerinin özdeşleşebileceği varsayımına dayanıyor. Çok özel durumlarda, sözgelimi, bir otobiyografi söz konusu olduğunda, bu yaklaşım tarzında bir doğruluk payı bulunabilir, fakat böyle bir durumu bile bence ihtiyatla karşılamalı. Ama romancıyla kişisi arasında bir özdeşlik söz konusu edilebilirse, teorik olarak, sadece bir otobiyografi ihtimali söz konusu edilebilir. Kaldı ki, bir insanın kendi mizacını bile ne ölçüde tanıyabildiği sorulabilir. Buna rağmen, önemli olan, kişilerle özdeşleşmekten çok, onları tanımaktır. Bir romancı, ele aldığı bütün kişileriyle özdeşleşebildiğini söylüyorsa, ya bizi kandırıyordur, ya kendisini. Yahut da kişilerine kukla muamelesi yapıyordur. Dostoyevski'nin bir sözü var, mektuplarından birisinde rastlamıştım. Diyor ki: "Rusya'yı incelemedimse de, Rus ruhunu ezbere biliyorum." "Biliyorum" sözünün altını çizelim. "Pek az kişi bu ruhu benim kadar tanıyor." Burada, romancının Rus ruhu sözüyle anlatmak istediği şey, büyük ihtimalle Rus kültürüdür; şimdi bu romancı, Rus insanıyla özdeşleşmeyi söz konusu edebilir, bu apayrı bir düzlemde ele alınacak bir konu. Genel bir niyetin, genel bir arzunun ifadesi. Ama bu söze bakarak romancının kişileriyle özdeşleştiği nasıl söylenebilir? Eğer bir romandaki katil kahramanla kendimizi özdeşleştirmeye kalkarsak, katile, onun yapabileceğini değil, ancak kendi yapabileceklerimizi yükleriz. Büyük hata. Ama oldukça yaygın olan bu hatadan, bazı büyük romancılar bile kurtaramamıştır kendini.

İyi ama romancının, kişileriyle özdeşleşmesi hiç mi mümkün değil? Bu ancak, romancıyla aynı mizacı taşıyan kişileri arasında mümkün olur. Romancının, kişilerini içerden tanıması, onları nasılsalar öyle görebilme yeteneği ile onlarla özdeşleşmesini birbirine karıştırmamalı.

Şimdi, buraya kadar söylediklerimizi özetleyip üçüncü bir noktaya geleceğim. Buraya kadar, romanla kültür arasında bir ilişki kurmaya çalıştık. Bir de romancı ile roman kişileri arasında, mizaçlar arasında kurulabilecek bağıntılara değindik. Şimdi bir de, roman gerçeği ile hayat arasında bir ilişki var mı, yok mu? Başka deyişle, şöyle soralım: romanın gerçeği ile hayatın gerçeği arasında nasıl bir ilinti kurulabilir? Ne gibi benzerlikler veya farklılıklar var?

Öncelikle şurasını hemen belirtelim: hayat, bize, kendisini zorla kabul ettirir. Hayatta en umulmadık tesadüfler, telâkiler bile, eğer olmuşsa, artık bir vakıadır. Olamaz, diye bir itirazın anlamsızlığı açık. Ama bir romanda,

böylesi olağanüstü tesadüfler, telâkiler mevcutsa, romancıdan bunları temellendirmesini bekleriz. Romancı bunu temellendiremiyorsa, ucuza ve kolaya kaçıyor demektir. Romancının, efendim böyle tesadüfler, böyle olaylar hayatta sık sık rastlanan şeylerdendir, demesi onu kurtarmaz. Hayat, kendisine mahsus tesadüfleri kendi kurallarına dayanarak, kendi doğal seyri içinde temellendiriyor. Ama romancı bunu doğal olarak yapmıyor. Hayatta, belli bir olayın anlaşılması için, elimizde, belki de daha önce varlıklarının farkında olmadığımız çeşitli unsurlar mevcuttur. Bunlara dayanarak, bir olaya, bir kişiye çeşitli açılardan yaklaşma imkânımızı kullanabiliriz. İşte romancı da, romanı içinde bu imkânları bize sağlayabilmelidir. Hayat, kendi içinde olanları eksik bırakmaz. Ama bir olayı ve kişiyi yorumlamada bazı eksikliklerle karşılaşıyorsak, bunun kusurunu, bilgilerimizin eksikliğine yöneltiriz. Oysa böyle bir durumda, bazı unsurların ihmalinden, eksik bırakılmış olmasından doğan kusurları romancıya yüklüyoruz. Bu bakımdan, roman içindeki olayları, tesadüfleri, buluşmaları mantıkî hale getirmemiz gerekiyor. Ne var ki, bu mantık, mantık biliminin bize öğrettiği kurallarla da bağımlı değildir. Söz konusu olan, doğrudan doğruya sanata mahsus bir mantıktır. Romanda “olay örgüsü” denilen şey bunun için var. Hiç kimse, hayatta vuku bulan bir şeyi, ne kadar yadırgatıcı bir olay olursa olsun, gerçek mi, değil mi diye düşünmez. Onun gerçek olduğundan kuşkusu yoktur çünkü. Ama romanda sözü edilen bir olay, gerçeklere ne kadar uygun olursa olsun, bize iğreti gibi duran bir izlenim veriyorsa, bunun sebebini, romanın kusurlarında aramalıyız. Gene romanın inandırıcı kılınabilmesi için romancı, bir takım anlatım tekniklerine başvurmaktadır. Oysa hayatın özel bir anlatım tekniği yoktur. Kendisini cebren kabul ettirir.

Anlatım tekniği dediğimiz şey, roman örgüsünden başka bir şeydir. Geleneksel romanlarda, edebiyat kitaplarının yazdığı belli bir roman örgüsü var. Başlangıç, düğüm, sonuç dedikleri... Günümüz romancıları bu örgüyü parçalamışlardır. Anlattıkları şeyleri inandırıcı kılabilmek için bu örgüde yer alan unsurların yerini serbestçe değiştirebilmektedirler. Buna rağmen böyle bir işlemin bütün bütün keyfî olarak yapıldığı da sanılmamalı. Şuna getireceğiz: romancı, anlattıklarına okuyucusunu inandırabilmek için, gerektiğinde olayların seyrine müdahale edebilmektedir. Hayattaysa olayların seyrine bu anlamda bir müdahalenin sözünü etmek anlamsız kaçar.

Benim burada roman hakkında söyleyebileceklerim aşağı yukarı bunlardan ibaret. Teşekkür ederim.

(Bu konuşmadan sonra, Galip Erdem, Emine Işınsu, Seyfettin Manisalıgil, Muhsin Mete, Beşir Ayvazoğlu, Ahmet Efe, Mustafa Ruhi Şirin, Alper Aksoy, Bahri Zengin, Erdem Bayazıt, Ramazan Dikmen, Yahya Akengin söz almışlar, *Çarpılmışlar* üzerine çeşitli yorumlar getirmişler ve konuşmacıya bazı sorular yöneltmişlerdir. Sohbetin bu bölümü bant kayıtlarına bütünüyle alınamamıştır. Bantlardan tespit edebildiğimiz kısımları aşağıya alıyoruz. Konuşmacının elindeki notlardan, soruların genellikle Çarpılmışlar'da noktalama işaretlerine yer verilmeyişi, dil konusu ve hikâyelerde umutsuzluk atmosferinin hâkim bulunduğu noktaları üzerinde durulduğu görülmektedir. Konuşmacının tespit edilebilen cevapları aşağıdadır.)

Noktalama konusu, aslında beklediğim sorulardan biriydi. İlk kez sorulmuyor. Ama bence, bu soruyu başkaları cevaplandırmalı. Ben sadece şöyle bir kapı aralamak isterim. Bu hikâyeleri yazan adam, normal olarak noktalama işaretlerini bileceğine göre, burada kullanmamışsa, bu, bir maksada dayanmalı.. işte bu maksadın araştırılması işi, benden çok, ilgilisini düşündürmeli, diyorum. Bir takım gariplikler yapma hevesimizin bulunmadığı sabitse, durumu en kestirmeden böylece ortaya koyabiliriz. Sokakta amuda kalkıp yürümüyoruz biz. Bununla birlikte, dışardan biri olarak da bakabiliriz... Galip Erdem az önce şunu söylediler. "Baştan" dediler "yadırgadık noktalamasız olmasını, ama biraz geçince alıştım ve doğal karşıladım." Galip bey, usta bir okuyucunun avantajlarından da yararlandığını belirttiler. Bizse, aradan noktalama işaretlerini çekerek yani bir anlatım tekniğini deneyerek, kullanarak hikâyelerin kül halinde bırakabileceği izlenimlerin daha yoğun bir etki bırakabileceğini düşünüyorduk. Ama bu amaç gerçekleşmiş mi, gerçekleşmemiş mi, bilemem.

Umut konusu, bizim hikâyeye yaklaşış tarzımızla ilgili. Bizim müdahalemiz yok olaya. Eğer saptırmak isteseydik, umut vermek isteseydik bunu başarmak mümkündü. Fakat o zaman, Işınsu'nun deyimiyle, o kurşun gibi oturmuşluk halini veremeyecektik, ondan fedakârlık etmemiz gerekecekti. Oysa biz, değindiğimiz olaylar, sizin deyiminizle kurşun gibi otursun, sarssın istedik.

Emine Işınsu: Sizin psikolojinizle ilgisi var mı devamlı bir umutsuzluğu vermenin?

R.Ö.: Bunu umutsuzluk olarak siz adlandırıyorsunuz. Bence başka konumlarda da adlandırmalar, yorumlar mümkün. Benim için umut, umutsuzluk diye bir sorun yok. Ama şu son sorunuzu cevaplandırayım. Hayır, ben şahsen, çok umutluyum. Umutsuzluk bize haram kılınmıştır çünkü.

Mart 1979

Eskimo Niçin Böyle Yapar?

G*erçek* dergisinin Nisan 1979 tarihli 10. sayısında, Osman Selçuk’un bizim “Roman Üzerine Konuşma”mız üzerine kısa bir değerlendirme yazısı var. Selçuk, bizim yazımızın kendi anlayışına göre bir özetini çıkardıktan sonra bazı sorular ortaya koyuyor. Ne ki, bu soruların önemli bir bölümü bizim söylediklerimizin yanlış anlaşılmasından ya da yanlış yorumlanmasından ileri geliyor.

Biz o konuşmamızda, kültürle insan mizaçları arasındaki bağıntıya değinirken, mizaçların değişmezliğine ve fakat farklı kültürlerin bu mizaçlara farklı davranış biçimleri kazandırdığı düşüncesine yer vermiştik. Bu düşünceyi de Hz. Ömer’le örneklendirmeye çalışmıştık. Çünkü Hz. Ömer genellikle, cehalet dönemindeyken zalim bir mizaca sahip sanılırken, bu mizaç Müslüman olduktan sonra yumuşadı, kendisine adalet duygusu hâkim oldu ve ipek gibi bir adam haline geldi... Oysa mizaç itibariyle cehalet döneminin Ömer’i ile Müslüman Hz. Ömer arasında sanıldığı gibi bir fark yoktur. Farklı kültürlerin değişik âdetlerine göre hareket eden insanların, farklı davranışlarını gördükçe, biz mizacın değiştiğini sanıyoruz. Mesela cehalet döneminde kız çocuğunu diri diri gömen Ömer’i düşündükçe bu hareketi onun gaddarlığına hamlediyoruz. Nitekim Osman Selçuk’un kafasına takılan nokta da bu husus olmuş: “Peki Hz. Ömer’in cahiliye çağındaki kız çocuğunu diri gömme *karakteri* (vurgu benim, R.Ö.) Müslüman olunca hangi kılıfa büründü?” diye soruyor. Ve ekliyor: “Kişiler elbette değişir. Mizaçlar kılıf değiştirmişlerse bu da bir değişmedir. Kaldı ki insanlarda inkılâp derecesinde değişiklikler de olabilir” diyor.

Şimdi burada düşülen yanılgı şudur: Hz. Ömer cehalet dönemindeyken de kızını gaddarlık olsun, zulüm olsun diye gömmemişti. Ya niçin gömmüştü? Yaşadığı çağın kuralları, o düzen böyle istiyordu. O konuşmamızda da söylediğimiz gibi, Hz. Ömer, kurulu düzene bağlılığındaki asabiyetten dolayı bu “işi” yapmıştı. Kana susamışlığından veya bir cinayet işleme kastından dolayı değil.

Eskimoların bize çok ters ve yakışıksız gelen bir âdetleri varmış. Evin erkeği, misafirini ağırlamak için karısını ikram edermiş. Şimdi, Eskimo kültürünün dışındaki her yerde bu hareket bir deyyusluk olarak yorumlanır. Ama Eskimo, bu işi deyyusluk olsun diye yapmıyor, o, bu davranışı çok farklı biçimde algılıyor. Burada, böyle bir davranışı bizim yanlış, hatta

insanlık dışı bir tavır olarak görüp görmememizle, Eskimo'nun onu ele alış tarzı arasında bir ilgi yoktur. Eskimo, misafirine böyle bir ikramda bulunurken tamamen insanî bir davranış içinde bulunduğunu farz etmektedir. O kadar ki, ikramının kabul edilmemesini hakaret saymaktadır. Durum, Eskimo için, bir misafir ağırlama biçimidir. Buzullar ülkesinde, sahip olduğu en değerli "şeyi" ikram etmektedir. Bu ikram tarzını belki çok cömert Eskimolar, belki ikram edecek başka şeyi olmayanlar yapıyordur, orasını bilmiyorum. Ama bu ikram, konusu ne olursa olsun (ister balık, ister kadın) bir cömertlik hasletinden ileri geliyorsa, aynı Eskimo'nun değişik bir başka kültür ortamında da, o kültürün isterleri doğrultusunda cömertliğini göstereceğinden şüphe edilmez. Şimdi bu Eskimo'nun farklı bir kültür ortamına adapte olduğunu düşünelim, o zaman, söz konusu Eskimo âdetine belki lanetle bakacaktır, bir daha hiç bir konuğuna bu tür bir ikramda bulunmayacaktır ama mizacında meknuz cömertlik hasleti de değişecek midir?

Gene Hz. Ömer'e dönelim. Hz. Ömer, kızını diri diri gömmüştür, ama bu hareketini asla cinayet kastıyla yapmamıştır. Yani bu davranışı Hz. Ömer'in "karakterine" bağlamak doğru değil. Başka bir deyişle Hz. Ömer'i, cahiliye dönemindeki bu hareketinden dolayı "cani" diye göremeyiz. Onu, cani tiplerin arasında herhangi bir kategoriye yerleştiremeyiz. Çünkü cinayet kendine mahsus bir kasıtla işlenir. Oysa cahiliye çağında kız öldürme âdeti olsa bile, bu fiil, cinayet kastıyla işlenmiyor. Bugün bize ne kadar insanlık dışı bir âdet olarak da görünse, o kültürün içinde yaşayan insanlar, söz konusu öldürmeleri, toplumsal bir zorunluluk olarak telâkki ediyorlar.

Hz. Ömer kızını öldürürken ne kadar cinayet kastından uzaktaysa, Hz. Ebu Süfyan'ın boynunu vurmak için Allah Resulünden (s.a.v) ruhsat isterken de cinayet kastından o kadar uzaktır. Biliyorsunuz, Mekke'nin fethinden bir gün önce o zaman Kureyşin reisi olan Ebu Süfyan antlaşma yapmak üzere İslâm ordugâhının bulunduğu yere çağrılır. Kendisine kelimei şahadet teklif edilir. Ebu Süfyan, kelimei şahadetin ilk kısmını kabul eder fakat ikinci kısmını (yani Muhammedün Resullullah) söylemek için mühlet ister. Ebu Süfyan'ın tereddüdünü gören Hz. Ömer: "Ruhsat ver de şunun boynunu uçurayım yâ Resulullah" der. Hz. Ömer'e o ruhsat verilmez ama Ebu Süfyan'a istediği mühlet verilir. Şimdi, Ebu Süfyan'ın boynunu vurmak için ruhsat isteyen bir Hz. Ömer'le, cahiliye döneminde Allah Resulünün boynunu vurmak için öne atılan Ömer arasında, göze alınması

gereken muhatara ve celadet bakımından aynı atılganlığı görmemek mümkün mü?

Özet olarak söylersek, insanların mizaçları değişik kültür ortamlarına göre değişmiyor. Ama değişik kültür ortamları, aynı mizaçlara değişik davranış biçimleri kazandırıyor.

Osman Selçuk'un "insanlarda inkılâp derecesinde değişiklikler de olabilir" sözüne bu bakımdan katılamıyoruz. "İnkılâp çapında" diye nitelenen değişiklikler insanların mizaçlarında değil, fakat kültürlerde olabilir, olur. Oluyor da. Bu kültürlerin, insanlara kazandırdığı yeni davranış biçimleri söz konusu edilebilir, yeni anlayışlar, yeni alışkanlıklar kazandırdığı söz konusu edilebilir. Böylece o insanların mizacında gizlenmiş bazı yetilerin, yeni düşünme tarzları, yeni davranış biçimleriyle ortaya çıkması sağlanmış olur. Cömertliklerini, feragatlerini, fedakârlıklarını, dolandırıcılıklarını, beleşçiliklerini, ortaya koyabilecekleri ortam sağlanmış olur. Vurguncu tıynetli bir adam mizacının gereğini yerine getirebilmek hususundaki ortamı bir İslâm toplum düzeninde istediği ölçüde bulamamış olabilir, ama kapitalistik toplum düzeni bu mizaçlar için varlıklarını ortaya koyabilmeleri bakımından pekalâ elverişli bir ortam sağlayabilir.

Bu nokta, romancı bakımından son derece önemli sayılmalıdır. Romancı, ele aldığı mizaçları tanımazsa, onların hangi durumlarda nasıl hareket edeceğini nereden bilsin? O zaman, çoğu kez yapılan şu yaygın hataya düşecektir: kendisini kahramanının yerine koyacaktır. Yani çuvallayacaktır.

Mayıs 1979

Roman Ne Zaman Ölür?

G*erçek* dergisinin Eylül 1979 tarihli 15. sayısında, Cemil Meriç'in Türk Edebiyatı Vakfı'nda yaptığı bir konuşmasından oldukça uzun bir alıntıya yer verilmiş. Konuşmanın önemli bir bölümü romanla ilgili.

O uzun konuşmada "ilginç" bulduğum için altını çizdiğim bazı noktalara değinmek istiyorum.

1. Roman Ölecektir

Sayın Meriç, romanın öleceğine dair bir kehanet ileri sürüyor. Gerekçesi şu: "... Edebiyat demek roman demek haline geldi. Halbuki edebiyat demek roman demek değildir. Roman ancak, geniş kalabalıklara seslenen bir edebiyat nevi'dir. Elbette ki geri toplumlarda büyük yeri olan fakat netice itibarıyla ilerleyen bir toplumun itibar etmeyeceği bir edebiyat nevi'dir. Yani roman ölmektedir ve ölecektir. Çünkü romanın konusu insandır. İnsan tabiatını psikoloji işler, psikiyatri işler, psikanaliz işler, sosyoloji, antropoloji işler vs. İnsan ilimleri geliştikten sonra romanın sahası kalmamış, muhtevası kalmamış. Roman sadece sinema gibi aylak tecessüsleri avlayan bir nevi'dir."

Konuşma, bundan sonra başka bir alana kaydığı için burada keselim. Öteki bölümler için aşağıda ayrıca değinmelerde bulunacağız. Fakat acaba, şimdi yukarıya aldığımız cümlelerin hangisini ele almalı, neresinden tutmalı? Sayın Meriç, romana, keyfine göre bir işlev yüklüyor, sonra da bu işlevin, adını saydığı bilimler veya yöntemler aracılığıyla yerine getirildiğini belirterek romanın sahası kalmadığı sonucuna balıklama atlıyor. Fakat "insan tabiatı"nı incelediğini ileri sürdüğü ilimleri saymakla bitirememiş de cümlesini "vesaire" diyerek noktalamak zorunda kalmış. Şimdi, Cemil Meriç'e göre, ortak nitelikleri "insan tabiatını" incelemek olan bu kadar çok ilim dalı, asla birbirinin alanına tecavüz etmeden aynı konuyu işleyebiliyor da, alanı hiç de ilimle çakışmak zorunda olmayan romana sıra gelince mi alan birdenbire tükeniveriyor? Kaldı ki, romana, münhasıran "insan tabiatını" incelemek gibi bir görev yüklenmesi de Sayın Meriç'in koyduğu bir kural. Romanın, insan tabiatını incelemek gibisinden bir görevi, bir işlevi yoktur. Roman olsa olsa, insan tabiatını sergiler. Bunu da ister yapar, ister yapmaz. Yani romanın uğraşacağı bir alanın ortadan kalkması diye bir şey söz konusu olmaz. Fransa'daki "yeni roman"

akımının bazı ürünlerine bakılırsa, romanın bu gün, hangi alanlara ulaştığı, hangi yeni alanlarda konuştuğu çok iyi görülür. İşin tuhaf tarafı şu ki, günümüzde, romanın en yetkin ürünleri de, Cemil Meriç'in "ileri" diye nitelediği ülkelerde veriliyor. Roman verimi de gitgide yoğunlaşıyor; gevşemiyor... Sayılan bilim dallarının çeşitlenmesine, incelmesine, ilerlemesine rağmen, her şeye rağmen...

Romanın, sinema gibi aylak tecessüsleri avlayan bir tür olduğu iddiasına gelince... İlkin belirtilmeli ki, sinema, Cemil Meriç'in küçümsemesine müstahak bir sanat değildir. Sinemanın da, kötüye kullanılması bakımından diğer türlerden daha iyi bir durumda olduğu söylenemez. Nasıl ki kalitesiz şairler var diye, tür olarak şiiri toptan mahkûm etmek kimsenin aklına gelmezse, sinema için de aynı şey... Böyle toptancılıklar, yazanı güç durumlarda bırakabilir.

Biz konumuza dönelim. Roman ilerde ölür mü, kalır mı bilemem. Böyle bir kehanette bulunmak da istemem. Fakat Sayın Meriç'in kehaneti doğru çıksa da, roman günün birinde ölse bile, bunun, ileri sürülen sebepten dolayı, yani artık romana saha kalmayacağı için olacağını sanmıyorum. Romanın, kendi alanı içinde kullanabileceği imkânlar bilimin imkânlarından daha kısıtlı değildir.

2. Bizde Roman Niçin Doğmadı?

İşte bu sorunun izahı: "Bizde roman doğmayışı sebepsiz değildir. Çok daha ciddi işlerle uğraşan Türk İslâm aydınları, romanla uğraşmak ihtiyacını duymamışlardır."

Görüyorsunuz, mesele ne kadar basite indirgenivermiş! Biz de, konuyu, farklı kültürlere ait bir mesele gibi görüp meğer bilmeden kafaları karıştırırmışız. Cemil Meriç, meseleyi, şıp diye çözüverdi. Konunun bu kadar basite indirgenmesini anladım ama gene de kafama sorular takılıyor. Haydi, diyelim, Türk İslâm aydınları başka ciddi işlerle uğraşmaktan romana fırsat kalmadı. Fakat Çinliler, Japonlar, Koreliler, Hintliler, bütün bir Arap dünyası, Afrikalılar, onlar hangi ciddi iş üzerindeydiler de, romanı doğurtmaya fırsat bulamadılar? Acaba bütün dünyada aylakça tecessüslerini gidermeye çalışan bir Avrupalılar mı vardı? Ama o zaman, Cemil Meriç'in, yukarda adlarını saymakla bitiremediği bilim dalları da hep bu aylak tecessüsün ürünü mü oluyor? Nedir? Velhasıl bir karışıklık var bu işin içinde.

Gerçi biz de, bir yazımızda:[19]“Bizde roman olmalı mı?” diye bir soru getirmiştik. Fakat o soru büsbütün ayrı bir düzlemde ele alınıyordu. Romanın, Batı kültürüne özgü bir edebî tür olduğu ve bize oradan aktarıldığı gerçeğinden hareket ederek böyle bir sorunun tartışılabileceğini söylemiştik. Hadiseye, bir kültür meselesi olarak bakıyorduk. Cemil Meriç’se, iyice farklı bir aralıktan bakıyor konuya: romanı aylak tecessüsünü avlayan bir meşgale diye gördüğü için bırakılacağını ve zaten bunun için bizde doğmadığını söylüyor.

3. Roman Neyi Halledecek?

Cemil Meriç’in üzerinde ısrarla durduğu sorulardan biridir bu. Aslında hep bu soru çevresinde dönenip duruyor. Kendine özgü bir beklentisi var romandan. Diyor ki: “Roman buhranlar içinde çırpınan bir çağa, henüz ilimlerin gelişmediği zamana mahsus bir edebî türdür.” İyi ama ya öteki edebî türler? Onlar hangi çağa özgü şartlarda ortaya çıktı, gelişti? Bir roman mı var, o çağda gelişen tür olarak? Neyse, devam edelim: “İlimler geliştikten sonra, psikoloji bir ilim hüviyeti kazandıktan sonra roman neyi halledecek, neyle meşgul olacaktır?” Buyrun şimdi cenaze merasimine: “Çünkü ilim demek laboratuar demek, ilim demek kendine mahsus bir dil demek. Roman itibardadır, çünkü cahiliz, ciddi değiliz. Roman itibardadır çünkü mesuliyetimiz yoktur, hepimiz mesuliyetten kaçarız. Düşüncelerimizi başka kahramanlara söyletmek, muhayyel şahıslar çıkartmak, onları konuşturmak mesuliyetten kaçmaktır.”

Bu cakalı iddiaların, bu toptancı yargıların üzerinde de bir nebze duralım. Demek ki, Cemil Meriç, romanı, “psikoloji”nin meşgul olduğu bir alanın gasp edicisi sanıyormuş. Alanın asıl sahibi gelince, gasıp oradan kovulacak! Cemil Meriç’in durmadan kafasını karıştıran asıl nokta şudur: O, romanı; tarihin, sosyolojinin, psikolojinin halletmeye uğraştığı meseleleri halletmekle görevli sanıyor. Bir takım meseleleri halletmek zorunda sanıyor. Bu yüzden de, romanı, bir türlü bir yere koyamıyor. Romanın kendine mahsus bir alanı olabileceğini kabule yanaşmıyor. Bu alanın, adını saydığı bilimlerin verilerinden yararlansa, zaman zaman o alanlara sarksa bile, onlardan büsbütün bağımsız bir alan olabileceğini fark etmek istemiyor. Kaldı ki, roman için söz konusu olan bu durum, bilimlerin kendi içinde de geçerlidir. Bu gün, kim iktisat ilminin matematikten yahut sosyolojiden, psikolojiden, tarihten vs. yararlanmadığını söyleyebilir? Bu

anlamda her bilim dalının bir ötekine nispeti vardır, bununla beraber her biri kendi alanının bağımsızlığını da korur. Burada, bütün mesele, romanı, daha geniş anlamıyla sanatı, edebiyatı, ilimle özdeş sayan faraziyenin yanlışlığından ileri geliyor. Sayın Meriç ise muhakemesinin tümünü bu yanlış faraziye üzerine bina ediyor.

Burada, bir noktaya daha değinelim: Cemil Meriç, romancının, düşüncelerini başka kahramanlara söylettiğini iddia ederek çok yaygın olan bir yanlış kanaati daha dile getiriyor. Biz, romancı ile kişileri arasındaki ilişkiler üzerinde başka yazılarımızda durmuştuk. Burada, o yazılarda söylenenleri tekrarlamak istemiyoruz. Dileyenler o yazılara ve özellikle "Gerçekliğin Anlaşılması Açısından T.S. Eliot'ın 'Nesnel Karşılık' Kuramı ve Hamlet Eleştirisi" başlıklı yazıya müracaat edebilir. Burada, şu kadarcığını belirtelim ki, romancının kendi düşüncelerini kahramanlarına söylettiği iddiası, romancı ile kahramanını özdeş (aynı) sayan bir faraziyeden kaynaklanmaktadır. Böyle bir faraziye doğru olduğu sürece, ondan çıkarılacak sonuçlar da doğrudur. Ne var ki, bu faraziye, "her zaman" "her yerde" yani mutlak anlamda genelgeçer değildir. Başka bir deyişle, romancı, mutlak olarak kendini kahramanının yerine geçirir diye bir kural yoktur. Romancı, romanının mahiyeti gerektiriyorsa bu yönteme başvurur, değilse o yöntemi kullanmaz. Bazı romancılar, hep bu yöntemi deniyorlarsa, bu, onların da meseleye nüfuz edememelerinden ileri gelmektedir. Kötü örnek emsal teşkil etmez.

Kaldı ki şu noktayı görmezlikten gelmek mümkün değil: romanın, bütün olarak bize iletmek istediği bir "mesaj" varsa, o "mesaj" roman kahramanının veya kahramanlarının konu içinde söylediklerinden büsbütün farklı bir şey olabilir. Raskolnikof, işlediği cinayeti haklı çıkartmak için pürüzsüz bir mantık yürütür, şimdi buna bakarak Dostoyevski'nin her okuyucusunun eline bir cinayet gerekçesi tutuşturduğu nasıl söylenebilir?

Yanlış bir faraziyeyi mesnet ittihaz ederek romancının mesuliyetten kaçtığı sonucuna varmak, bilmem ki, dünyayı amuda kalkıp seyretmek gibi bir şey olmuyor mu?

4. Romancı Nedir, Ne Değildir?

Cemil Meriç devam ediyor: "Romancı tarihçi değildir, psikolog da değildir." Bu cümleyi alabildiğine uzatmak mümkün elbet. Roman dışındaki akla gelen her disiplini sayarak romancının o olmadığı

söylenebilir. Romancı iktisatçı değildir, hukukçu değildir, sosyolog değildir gibi. Demek ki, Sayın Meriç de, bulanık bir biçimde, romancının romancı olduğunu kabul ediyor! Fakat gene de, romanın bağımsız bir edebiyat türü olabileceğini, bütün bu bilim dallarından farklı bir amaca yönelik olduğunu teslim etmekten kaçınıyor. Nitekim bu cümlesi şöyle bir yargıyla tamamlanmakta: “Psikoloji geliştikten sonra romanın sahası kalmıyor.” Meseleyi hep aynı noktaya tıkamak istiyor. Romancı, psikolog değilse, nasıl oluyor da, psikoloji gelişince romana yer kalmasın? Anlaşılır bir mantık değil bu. Romancı, yukarda değindiğimiz gibi, psikolojiden yararlansa bile, bu, onun o alana tecavüz ettiği anlamına gelmez. Psikolojiye gerek kullanma amacı, gerek yöntem bakımından psikologla romancının yaklaşım tarzları tamamen farklıdır ve ilgisizdir.

5. Roman Niçin Okunur?

İşte cevabı: “Sadece üslûbuyla kendini okutan bir edebiyat türüdür. Bu üslûbu, psikoloji ve psikanaliz de gösterebilirse elbette ki romanın yerini alabilir.”

Bu da, teyzemin sakalı olsa idi dayım olurdu türünden bir mantık. Peki, romanın psikolojinin, psikanalizin alanına tecavüz ettiğini kabul ediyoruz da, bu durumda, o bilim dallarının romanın alanına tecavüz etmediğini nasıl kabul etmiyoruz? Sonra, “romanın üslûbunu” kullanan bir psikoloji, bir psikanaliz acaba nasıl bir psikoloji ve nasıl bir psikanaliz olur? Bu sefer, roman ortadan kalkıyor derken, yoksa yeni bir roman türü mü ortaya çıkar?

Üstelik romanın tek ayırt edici niteliğinin “üslûp” olduğu da nerden çıkıyor? O zaman “mensur şiir”e ne olmuş?

Ama acele etmeyelim. Romanın sırf üslûp hatırı için okunduğu görüşü kendisini de tatmin etmemiş olmalı ki, Sayın Meriç, bir başka faktör daha ileri sürüyor: “Romanla televizyon ve sinema arasında büyük bir benzerlik vardır. Bunların hepsi bizi tecessüsümüzden yakalayıp ve sadece vakit geçirmeye yarayan, vakit öldürmeye yarayan birer parazit tür haline gelecektir.”

İçinde bulunduğumuz yüzyılda, roman tekniği ile sinema tekniğinin birbirini karşılıklı etkiledikleri doğrudur. Söz gelimi, bu günkü sinema, Dos Passos’un romanından çok etkilenmiştir. Fakat Sayın Meriç bu nokta üzerinde değil. O, benzerliği, büsbütün ayrı bir alana kaydırıyor. Benzerliğin “tecessüs” noktasında olduğunu ileri sürüyor. Diyelim ki,

sinemayla roman arasında böyle bir ortak nitelik var. Ya ayrılıkları ne yapmalı? Ayrılık, yalnız sinemayla roman arasında değil; sinemayla televizyon bile birbirinden farklı şeyler. Ortak yanları, ikisinin de göze hitap etmesi. Ama sinema ile televizyon filmleri kastediliyorsa, bilenler bilir ki, bu iki tür film arasında bile, harcıâlem bir bakışla sanılabileceği gibi, sırf benzerlikler değil; farklar da mevcuttur.

Tecessüs konusuna gelince, ben kendi payıma, tecessüslerini gıcıkladığım halde bazı kimselere ne Dostoyevski okutabilmişimdir, ne Faulkner, ne Balzac. Onlar, roman adı altında başka şeyleri okumayı tercih etmiştir. Başka bir deyişle, insana roman okutan saiklardan birinin de tecessüs olduğu kabul edilse bile, bu tecessüs, Sayın Meriç'in aylak tecessüsü dediği cinsten bir tecessüs değildir, yüksek düzeyli, kaliteli bir tecessüstür. Aylakça tecessüslerini tatmin etmek isteyenler, bizim "roman" adını verdiğimiz kitaplara hiç yanaşmıyor. Bu işin istimnasını yapan eserler onlara yetiyor da, artıyor da.

6. Roman Nasıl Okunur?

"Romanı tecessüsümüze hitap ettiği için, büyük fedakârlığa ihtiyacı olmadığı için odanıza çekilip, sedire uzanarak, sigaranızı yakar, kahvenizi içer okursunuz."

Bu, bir alışkanlık meselesi. Dileyen, Sayın Meriç'in tasvir ettiği pozisyonda okuyabilir. Roman okurken, sigara içme diye bir mecburiyet yok. Sigara alışkanlığı olmadığı halde roman okuyanlar da var, ben biliyorum. Kaldı ki, tasvir edilen pozisyonda, sosyoloji, tarih, psikoloji okunmaz diye yasaklayıcı bir kural da mevcut değil.

Sayın Meriç, romanı bir kez küçümsemeye karar vermiş ya, bu edanın kaynağı odur. Yoksa meselâ benim gibi, her türden kitabı genellikle masada oturup okuma alışkanlığı olanların durumu neyle, nasıl izah edilir? Bunlar da, Sayın Meriç'in şakasına karşı şaka sayılsın... Tabiî, sahiden şaka yapıyorsa...

7. Kanunsuz Tür

"Edebiyat nevileri içinde kanunu olmayan tek nevi romandır. Yani cinnete de açıktır, ahlâka da. Her türlü cesarete açıktır. Sayfası da belli değildir, konusu da. Bütünüyle mutlakı kucaklamak kabiliyetinde, emperyalist bir edebiyat türüdür."

Şu cakalı, fiyakalı lâf etme hevesi var ya, bütün bu iddialar o hevesin başının altından çıkıyor. Ama bu türden lâfların altı biraz kurcalandığında, ortaya uygunsuz, yersiz yargılardan başka bir şey konulmadığı hemen belli olur.

Şimdi, romanın, kanunu olmayan bir tür diye ileri sürülmesi, onun cinnete de, ahlâka da açık olması bağlamı içinde ele alınıyor. İyi de, bu bağlam içinde, hangi edebiyat türünün kanunu olduğu söylenebilir? Şiirin cinnete veya ahlâka açık olmayacağı hususunda bir yasak mı var? Şiir, hangi cesarete kapatılmış? Hangi şiir için bir konu sınırlaması getirilmiş? Vs. vs. Ama roman, öteki edebiyat türlerinden farklıdır denilmek isteniyorsa, orası zaten malûm. Bu sözü söylemek için, o kadar lâf etmeye değer mi?

8. Felsefenin Akıbeti

“...Fakat beşerî ilimler geliştikçe romanın muhtevası azalmaktadır. Felsefenin başına gelen akıbet, romanın da başına gelecektir diye düşünüyorum.”

Felsefenin başına ne gelmiş ki? Doğrusu meraka sezadır. Acaba Cemil Meriç, vaktiyle felsefe kapsamı içinde ele alınan bazı konuların, bu gün bağımsız disiplinler haline gelmiş olmasını, felsefenin ortadan kalkmış olduğu anlamına mı çekiyor? Bunlar cüretli, fakat dayanıksız, gerçeksiz, gerekçesiz iddialardır.

Bir görüş, bir kanaat olarak felsefenin veya romanın ortadan kalkmasını temenni etmek başka, bunlar ortadan kalkmıştır veya kalkacaktır diye iddialarda, kehanetlerde bulunmak başkadır.

9. Gene Üslûp

Adı geçen yazıda, Sayın Meriç’in altını çizdiğim cümlelerinin hepsine değinmek fırsatı bulamayacağımı anlıyorum. Bu bakımdan, sedire uzanarak sigara içerken biraz hoşça vakit geçirmek isteyenler o yazının tümünü bulup okusun. Biz, son kez, Sayın Meriç’in şu “önemli” dikkatine değinip geçelim. İddia ediliyor: “Romanı okutan maceradır, üslûp değildir.”

Böylece, demek ki, romanın “sadece üslûbuyla kendini okutan bir edebiyat türü” olduğu iddiasından vazgeçiyor. Tecessüsü de, macera kapsamı içinde değerlendirmemize müsaade ederlerse, bu durumda, ortaya

romanın sırf maceraya tecessüsü olanlar tarafından okunduğu ve onlar için yazıldığı gibisinden bir sonuç çıkıyor.

Sayın Meriç'in bu neticeye hangi dağınık muhakeme tarzıyla ulaştığına değinmiyorum. Dediğim gibi, tecessüs edenler, bulup okusun o yazıyı.

10. Sonuç Yerine

İtiraf edeyim ki, yukarda ancak bir bölümüne değinebildiğimiz iddialar, Cemil Meriç gibi bir kişiye ait olmasaydı, üzerinde bile durmaz, gülüp geçerdik.

Fakat gene de, bize, edebiyatla bilimin ayrı ayrı şeyler olduğunu, çok ayrı bağlamlar içinde değer ifade ettiğini tekrarlama fırsatını verdiği için, Cemil Meriç'e teşekkürlerimizi sunalım.

Roman ve felsefe ölür veya kalır. Ölürse, ancak işlevini yitirdiğinde ölür. Fakat roman söz konusuysa, romana, keyfimize göre bir takım farazî işlevler yükler, sonra da aynı işlevlerin başka disiplinler tarafından yerine getirildiği gerekçesiyle bir sonuca varmak istersek, yanlış, tutarsız, geçerliği olmayan şeyler söylemiş oluruz.

Fakat romanın kendine özgü işlevini, bilimsel disiplinlerden farklı bir işlevi olduğunu kabul edersek, romanın öleceği hususundaki görüşümüzü ancak bu işlevin ortadan kalkacağı yolundaki bir gerekçeye dayandırmak zorunda kalırız.

Sanatın, edebiyatın, bilimden çok farklı, kendine özgü işlevleri var. Bir romancı, bir hikâyeci, bir şair, bilimin verilerinden yararlanmış olsa bile, yapmak istediği şey bilime katkı diye düşünülemez. Onun yapmak istediği şey, bilimin ötesinde veya dışında kalan bir alanla ilgilidir. Sanatçı, evreni anlamak hususunda, bilim adamından çok ayrı bir bağlam içindedir. Konu burada, sanatın mahiyeti ve anlamı ile ilgili çok ayrı bir düzleme geçtiği için, bu kadarcık bir değinmeyle yetinmiş olalım.

Ekim 1979

“Roman Ne Zaman Ölür” Yazısına Zorunlu Ek

Üzüldüm...

Cemil Meriç’i kırmışım.

Bir insanın size kırıldığını yıllar geçtikten sonra öğrenmek garip bir duygu. Hele o insan ölmüşse ve sizin değer verdiğiniz biriyse!

Ben bu duyguyu yakınlarda yaşadım. Rahmetli üstat Cemil Meriç’in *Jurnal-2* kitabı elime geçtiği zaman... Genç şair arkadaşım Suavi Kemal Yazgıç, üstadın yakınlarda çıkmış olan bu kitabında adımın geçtiği haberini verdi ve kitabı da getirdi. Onun dikkati olmasa belki de bu birkaç satırlık kırgınlık ifade eden yazıyı hiç göremeyebilecektim. Adı geçen kitabında rahmetli üstat benim için şu birkaç satırı yazmış. Diyor ki: “*Kırkambar*’ı Özdenören de okumuş. Kitap genç üstadı bir hayli tedirgin etmiş. Affedilmez cinayetimiz, yirmibirinci yüzyılda roman ölecektir dememizmiş. Nerede demişiz, niçin demişiz, meçhul. Demişiz işte! Muhsin Demirel’e şikayet etmiş beni.” (*Jurnal*, cilt 2: 1966-83, İletişim Y. İst. 1993, s. 265).

Bu satırlarda bazı bilgiler eksik kaldığı için rahmetli üstat bizi yanlış anlamış. Biz, üstadın romanın öleceğine dair beyanını onun *Kırkambar* adlı kitabını okuyarak öğrenmemiştik. Biz o bilgiyi *Gerçek* dergisinin Eylül 1979 tarihli 15. sayısında Cemil Meriç’in Türk Edebiyatı Vakfı’nda yaptığı bir konuşmasından yapılan alıntılardan öğrenmiştik. Bu bilgimizi de, üstadın *Jurnal*’inde adı geçen günümüzün önde gelen hattatlarından ve Cemil Meriç’in bağlılarından Muhsin Demirel’e beyan etmeden önce, *Mavera*’nın Ekim 1979 tarihli sayısına yazmıştık.[20]O tarihte üstat hayattaydı, kendisine sanıyorum *Mavera* da gönderiliyordu ve o yazımızı okumuş olduğu farz edilebilirdi. Okumuştur ama önemsemediği için üzerinde durma lüzumunu hissetmemiş olabilirdi.

Biz, Cemil Meriç’in adı geçen vakıfta yaptığı konuşmaya göndermede bulunarak “Roman Ne Zaman Ölür” başlıklı yazımızı kaleme almıştık.[21]O tarihte *Kırkambar* henüz yayımlanmamıştı. *Kırkambar*’ın yayın tarihi 1980 yılı. Dolayısıyla bizim adını andığımız yazıyı kaleme aldığımız tarihte o kitabı görmüş olmamız maddeten söz konusu olamaz. Zaten de olmamıştır. Başka bir husus, ben Muhsin’i de o yazıyı kaleme aldığım tarihte tanımıyordum, onu da Mayıs 1980 tarihinde DPT’de tanıdım. Fakat *Jurnal*’de görünen tarihse 4 Ocak 1981. Kaldı ki, benim, Cemil Meriç’i

Muhsin’e şikayet etmemin mantığını anlamıyorum. Olsa olsa bir sohbet esnasında romanın ölüp ölmeyeceği konusu açılmışsa, ben de üstadın bu fikrine karşı benim görüşümü iletmiş olabilirim. Bunda da sakınca mülahaza etmem düşünülemez, çünkü o düşüncelerimi zaten yazıya geçirmiş ve o tarihte çoktan yayımlamış bulunmaktayım!

Aradan bunca yıl geçtikten sonra beni üzen husus şudur: Biz, gizli kapaklı bir iş yapmadığımız halde, üstadın bir görüşüne karşı kendi görüşümüzü alenen bildirmiş olmamıza ve üstadın bir fikrine ilgi duyduğumuzu göstermiş olmamıza rağmen, üstadın bundan haberdar olmayışıdır.

Ben *Kırkambar* kitabını baştan sona okumadım. Zaman zaman, yer yer okudum. Yazılarımda alıntıladığım yerler olduysa onu da dipnotlarında mutlaka gösterdim. Fakat itiraf edeyim ki, bu son vakaya kadar kitabın romanla ilgili bölümlerini okuma fırsatını da yakalayamamıştım. Bu münasebetle romanın geleceği hakkındaki kanaatini ifade ettiği pasajlara baktım. Orada gerçekten de romanın öleceğine dair herhangi bir ifadesine rastlamadım. Ama bu ifadesi, yukarda değindiğim *Gerçek* dergisinin belirtilen sayısında yer alıyor. İşin garibi, üstat o dergide kendisine atfen yapılan konuşmayı da yalanlamadı ya da varsa böyle bir şey ben görmedim. Onu da o derginin ilgilileri ortaya çıkaracaktır. Bu, bu kadar önemli mi, denebilir. Benim için önemli. Çünkü bu bir tür helalleşme yerine geçecek. Çünkü ben, onun sağlığında, onun kendi ifadesiyle “iltifata susuz” olduğunu hiç düşünmemiştim. Ben, Cemil Meriç hocayı yüzyüze tanıma fırsatına ve şerefine de erebilmiş değilim, onu hayatımda hiç görmedim.

Cemil Meriç’in bu kadar üzüleceğini bilseydim, kitabı hakkında yazı yazılmasını beklediğini bilseydim, itiraf edeyim ki, roman hakkındaki görüşlerimi yazmaktan sarfınazar eder, fakat onun kitabı hakkında bir yazıyı da seve seve yazardım. Fakat böyle bir şey aklıma gelmedi. Çünkü okumuş olabileceğini farz ettiğimiz yazımız hakkında herhangi bir tepkisi bize ulaşmadı.

Cemil Meriç, bilgi birikimi ve o birikimi kullanması bakımından bizim kültür tarihimizde az rastlanan cins kafalardan birisidir. Bunu her zaman kabul ederim. Bu kabul, onunla aynı fikirleri paylaşıyoruz anlamını taşımaz, taşıması da gerekmez. Onun sahip olduğu bilgiler benim olsaydı, ben o bilgilerle sanıyorum daha farklı görüşlere ve düşüncelere ulaşırdım. Bazı bilgileri onun kullandığı yerlerde ve onun kullandığı bağlamda kullanmazdım. Farklı sonuçlara ulaşabileceğim yerlerin sayısı belki biraz

kabarık da olurdu. Ama bunları bilmek ve söylemek onu takdir etmeye elbette engel değil. Tersine onun özellikleri, çoğu kez, kimsenin ulaşamayacağı bilgi kaynaklarına ulaşabilmesi, takdirin de üstünde bir hayranlık vesilesi olarak düşünülebilir.

Ben, *Gerçek* dergisinde Cemil Meriç'e atfen alıntılanan düşünceler hakkındaki kanaatimi şimdi de saklı tutuyorum. O yazıda belirtilen görüşler çerçevesinde romanın ölmeyeceğine, roman eğer günün birinde ölürse sadece yüklenmiş olduğu fonksiyonu kaybederse öleceğine dair görüşümü muhafaza ediyorum. Ama şimdi Kırkambar'da görüyorum ki, Cemil Meriç de aynı görüşü taşıyormuş. O'na Allah'tan rahmet diliyorum.

Şubat 1994

Hikâye

Hikâye, nüansları yakalama sanatıdır. O, roman gibi bütün bir hayatı topuyla kucaklamaz, hayatın bir enstantanesini tespit eder, sonra o enstantaneyi seri bir üslûpla, önümüze serer. İyi bir hikâyede gereksiz, tablosunu çizdiği enstantane içinde hedefini bulmamış kelimeler yoktur. Hikâyeci, kelimelerini, hesaplayarak ve bir seçime bağlı tutarak kullanmak zorundadır. Onun alanı, romanın soluklu ve geniş alanından yoksundur çünkü. Roman eski sanatlardan destanı karşılıyorsa, hikâye bu destan içindeki bağımsız bir fragmandır. Üstelik de üslûp özellikleri, kullanılan kelimeler, bir iki kalem çırpışıyla bir tablonun tamamlanması durumu, romana göre çok daha belirli olmalıdır. Bu yüzden iyi bir romancı her zaman iyi bir hikâyeci olmayabilir. İyi bir hikâyecinin de her zaman iyi bir romancı olmayabileceği gibi. Hayatı kökünden ve bütün meseleleriyle birlikte kucaklamak hikâyenin işi değildir. O, hayattan bir kesit alır, bütün gücünü de bu kesit üstüne yığar. Bu kesitten çıkarak hikâye okuyucusu hayatın geniş vadisine de uzanmak ister belki. Ama dedik: hikâyenin işi değildir bu; o, kesitini anlatmakla ödevlidir. Çehov, bir kül tablasından bir hikâye çıkarabilirim diyordu. Ama romancı o tablayı kullanan kişilere de eğilmek zorundadır. Burada şu benzetmeyi de yapalım: roman bir savaş alanıdır, oysa hikâye düello sahnesidir. Romancı bize “tip”ler çizer, hikâyeciyse, “tip”ler çizmez, “durum”lar anlatır. Şöyle:

Metafizik sorular romanda yalın olarak yer almaz, bu sorular “insan”a bağlanarak bir anlama ulaştırılır. Hikâye ise gereğinde yalın olarak bu sorulara yaklaşabilir. O, bu sorularla ilişki kurmuş insanın –onun gelmişi ve geçmişi ile ilgilenmeden, nedenine ve niçinine dokunmadan- yalnız bu “durum”unu anlatır, belki hatta yalnız bir “coşku” durumunu anlatır, o kadar. Bütün bu sorularıyla birlikte insan bir çehre ise, romanın konusu bütün imkânlarıyla birlikte bu çehrenin tamamıdır, hikâye bu çehredeki bir mimiği tespit eder. Ama mimik tek başına bağımsız bir şeydir.

Mart 1965

Öykü Üstüne Ukalâlık

Bir öykü yazarına, bir şaire niçin yazdığı her zaman sorulmuştur. Bu işi çok dallandırıp budaklandıranlar olduğunu biliyorum. İnsan çokbilmiş görünmeye her zaman meraklıdır. Hele zihinsel faaliyetlerinin “gelişmiş” olduğunu göstermek isteyenler niçin yazdıklarını cevaplandırırken bunu alabildiğine karmaşıklaştırmaya özen gösterirler. Aynı şeyi kendimin de zaman zaman yaptığımı niçin saklayayım?

Ama şimdi, şu anda, kendime sorduğum bu soruyu içtenlikle cevaplamak istiyorum ve taa o çocukluk günlerime dönüyorum. Altına imzamı attığım her yazı ile “kendimi göstermek” istemiştim. İlk öykümü de kendimi göstermek için kaleme almıştım. 24 yıl önce vuku bulan bu olayı olanca canlılığı ile hâlâ hatırımda tutuyorum: Lisenin birinci sınıfına giderken, o sıralarda öyküler yazdığını söyleyen bir sınıf arkadaşım, bir öyküsünü okumuş, bana da öykü yazmamı söylemişti. Ben de olur demiş, o gece ilk öykümü yazmıştım.

İşte bu ilk öykümü nasıl yazdığımın öyküsü sanırım sizi ilgilendirir. Defterimin boş sayfasını önüme açıp da kalemi elime aldığımda, anlatacağım bir değil, birçok öykü bulunduğunu, hadi tevazuu bir yana bırakarak söyleyeyim, birden çok öykünün bulunduğunu gördüm. Yazık ki, o geceki “ödevim” bunlardan sadece birini kaleme almaktan ibaretti. Ben de öyle yaptım ve bir öyküyü süratle meydana çıkardım. O günden sonra, o arkadaşımla, aramızda adeta gizli bir yarış başladı. Aylarca süren bu yarışta her gün bir öykü o, bir öykü ben çıkartıyordum. Elbet bu öyküler yayınlanmadı. Zaten yayınlansın için yazmıyorduk. Daha ilginci, ben, “yayın” diye bir olayın farkında da değildim. Bu iş, daha sonraları oldu.

O sıralar öykücülükteki tek modelim Ömer Seyfettin’di. Öykülerimi onunkilere benzetmeye çalışarak, ona özenerek, ona öykünerek yazıyordum. Bizden bir dönem önce aynı lisede Nuri Pakdil’in çıkardığı Hamle dergisinin son sayısını, liseye kaydolurken satın almıştım. Daha doğrusu kaydını yaptıran her öğrenciye bu dergiden bir tane satıyorlardı. O sayının kapağında elle yapılmış bir portre vardı, altında da “Sait Faik’e Saygı” diye bir ibare... Ben bu resmi lisenin yakınlarda ölen müdürüne ait sanmıştım. Sait Faik adını hiç duymamıştım ama Ömer Seyfettin’in tüm külliyatını bir yıl önce devirmiştim. Tek modelim Ö. Seyfettin olduğu için öykü yazarken iyice ıkınıp sıkınmaya başladım. Ne ki, bu süre içinde, yavaş

yavaş başka “modeller”in olduğunu da öğreniyordum. Bu beni oldukça rahatlatmıştı, o kadar ki, bir süre sonra Ömer Seyfettin’e dudak bile büker hale geldim. Gene de öykü’nün kendine özgü kuralları varsa, bu kuralları Ömer Seyfettin’den öğrendiğimi itiraf etmeliyim. Biz “geleneksel” yazım tarzından kalkarak işe başladık.

Öykünün, öykü anlatmaktan ibaret bir iş olduğunu kavramıştım. Olay bu denli yalındı. Aynı düşünceyi şimdi de savunuyorum. Bu işi, yani öykünün işini yalnızca öykü anlatmak biçiminde algılayan ve bunu en iyi ortaya koyan Amerikalı yazarlardı. Bu kanıma herkes katılır mı bilemem ama bir Amerikalı öykü yazarının bir öykü anlatmaktan başka bir amacı bulunmadığını sanıyor(d)um. Onları ne Ömer Seyfettin gibi beklenmeyen (sürpriz) sonlar ilgilendiriyordu, ne anlatacakları şeylerin dikkate değer, olağanüstü şeyler olmasına önem veriyorlardı. Yalnızca anlatıyorlardı. Öykü üzerine, kafamda biçimlenen ve bilinçlenen ilk fikir bu olmuştu: sadece anlatmak. Durum elbette seçmeciliğe büsbütün yan çizmek anlamına gelmiyor. Yazacağınız şeyi gene de seçiyordunuz. Ne var ki, bu kez olağanüstüler ya da olağandışılar arasından değil de alelâdeler arasından seçiyordunuz. Kuşkusuz, bir süre sonra neyin alelâde olduğu hususunda karar vermek zorunda kalacağınız bir döneme de gelecektiniz. İster istemez gelecektiniz.

Öykü üstüne bunca yıl ukalâlık ettikten sonra şimdi yeniden o yalın gerçeğe dönüyorum: ÖYKÜ ANLATMAK’tır. İşte burada neyi anlatacağınız sorusuyla karşılaşırsınız. Gerçekten neyi anlatmak öykü olur? Bu soruyu “nasıl anlatmak” biçimine sokarsak daha açıklayıcı bir yaklaşıma gireriz. İşte, şimdi de anlatıyorum, ama bu anlattığımın öykü olmadığını herkes bilir. Bu, anlatılan şeyin farklılığından, bir “deneme” konusu olmasından ileri gelmiyor. Aynı konu, erbabının elinde öykü “biçimine” de dönüştürülebilirdi. “Öykü biçiminde” anlatılabilirdi. Öykü yazarı, öykü biçiminde anlatmanın üstesinden gelebilen kişidir.

Demek ki, öykü anlatmanın bir biçimi olduğunu söylüyoruz. Öyküyü öykü kılan bu “biçim”dir de diyebiliriz. Burada, az önce kullandığım “alelâde” kelimesini de açıklamam gerekiyor. Öyküde anlatılan şeyin illâ alelâde olması gerektiğini elbet savunamam. Anlatılan şeyi (konuyu) alelâde hale getiren ya da onu olağanüstü kılan, yazarın o konuya yaklaşım tarzıdır. Kimi zaman olağanüstü bir olayı yazar olağan duruma sokabilir ya da bunun tersini deneyebilir. Ömer Seyfettin, çoğunluk, olağan olayları olağanüstü duruma getirir. Çarpıcı, beklenmeyen sonlarla bitirdiği öyküleri

olağan olayların olağanüstü biçime sokulmasıyla elde edilmiştir. Bu dediğim hususun gerçekçilikle, gerçeküstücülükle hiç ilgisi yoksa eğer, pek az ilgisi vardır. Gerçeküstücü bir öyküde çok olağan bir olay dile getirilebilir de, gerçekçi bir öyküde olağanüstü sayılabilecek bir olay anlatılabilir; bu ayırımlara dikkat etmeli.

Şimdi “alelâde” saydığımız olguya bir başka yönden daha bakmak istiyorum: Çıplak gözün (öykücü olmayan göz) alelâde saydığı nice olgular, olaylar var ki, öykücü, dikkatimizi onların üstünde toplayabilir. O zaman biz, bu olguların aslında hiç de alelâde olmadığını, yazmaya, sözü edilmeye değer şeyler olduğunu fark ederiz. Ama birilerinin bizim için bu işi yapması gerekli. Bu işi üstüne alan kimse öykücüdür işte... Anlatmasını bilmeyen kimsenin elinde herkesin olağanüstü saydığı olaylar bile birdenbire pespayeleşir. Sait Faik öykücülüğü bu hususta iyi bir örnektir. Anlattığı öykülerin anlatacak nesi var diye sorulabilir. Gerçekten bir Havuz Başı’nda, bir Güğüm öyküsünde, daha başka öykülerinde “anlatmaya değer” ne var? Ama o anlatınca dinlemek zorunda kalıyorsunuz. Başkalarının elinde Sait Faik’in anlattığı şeylerin ne kadar yavanlaşabileceğini de görmedik mi?

Öykücünün neyi anlatması gerektiği konusunu sürdürüyorum. Hemen akla gelebileceği gibi, öykücü şunu anlatır, bunu anlatamaz, şu öykü konusudur, bu değildir gibi kolayca itiraz edilebilecek bir ahkâm kesme niyetinde değilim. Bu konuyu daha çok Müslüman yazarlar açısından değerlendirmek istiyorum. Müslüman yazar için “anlatmaya değer” olan şey nedir? Bakın gene akla hiç de istemediğim sorular geliverdi. Sanki Müslümanlar için önceden hazırlanmış “konserve” konular var ya da Müslümanlar illâ bir şeyi anlatmak zorundadırlar da başka bir şeyi anlatmaktan kaçınmaları gerekir. Böyle olsaydı işler çok kolaylaşacaktı elbet. Yazık (hayır, iyi ki) böyle değil. Böylesi *apriori* sınırlamalarla işimiz yok bizim. Müslüman sarayı anlatır da çöplüğü anlatamaz demekten daha saçma bir kısıtlama düşünülemez. Ne ki Müslümanın saraya da, çöplüğe de yaklaşırken bakışlarına geçirdiği bir tavır var ki, işte asıl bunun üstünde durulmalıdır. Bu, Müslümanca tavırdır. Müslümanca tavır sözü bence yeteri kadar kapsayıcı ve tanımlayıcıdır. İyi ama bir insan “Müslümanca tavır”la rahat rahat meyhaneye, yatak odasına girebilir mi? Girmesi gerekiyorsa niçin girmesin? Ama kimilerinde, yatak odası konusunda olağanüstü ürküntüler görünüyor. Bu ürküntü büyük ölçüde sınırı aşma kaygısından ileri geliyor olsa gerek. Kuşkusuz böyle bir kaygıya saygı duyulmalı. Ben kimseyi yatak odasına gir diye zorlamıyorum. Ama oraya giren varsa, orada

neyi gözlemlemesi “gerektiğini” biliyor demektir, önemli olan da budur. Sitemizin kanalizasyonlarını da zaman zaman temizlemeliyiz. Bir şeyi görmezlikten gelmek başka, görüp de tavır almak başkadır. Hz. Ebûbekir Sıddıyk’a (r.a.) atfedilen bir menkıbeyi hatırlıyorum: Sokakta geçerken cima halinde iki kişiye rastlar, açıktadırlar. “Aman yarabbim, sığınacak bir yerleri de yok.” diyerek harmanisini onların üzerine örter. Görmezlikten de gelebilirdi, ama böyle yapar.

Şimdi sıra “öykünün kurallarına” geldi galiba. Yukarlarda, öykünün kuralları diye bir şeyin sözünü etmiştim. Öykü, kuraldan önce gelir. Şiir için, öteki türler için de böyle değil mi? Bu bakımdan da edebiyat tarihçisi ya da eleştirmeci için “kural” sözünün çağrıştırdığı anlamla öykü yazarı için “kural” sözünün çağrıştırdığı anlam arasındaki ayrılığa değinip geçmiş olayım. Birincilerin işine karışacak değilim. Sanırım onların söylediklerine herhangi bir elementer edebiyat kitabında rastlanabilir. Ama öykü yazarı için ya da öykü yazarı adayları için o kitaplara başvurmalarını salık vermem. Onlar, öykünün kurallarını öyküler okuyarak öğrenmelidir. Edebiyat kitaplarına başvurmak belki de son aşamada olmalıdır (o da meraklıları için). Böylece, öykünün *apriori* kuralları bulunmadığını yeterince açıklayabildim mi acaba? Öykünün belki bir tek kuralını söyleyebilirim, az önce söylemiştim de: anlatmak! Ama nasıl anlatayım diye onu da bana sormayın artık lütfen. Öyküler okuyun. O zaman “anlatma”nın bir ya da birkaç kural içine sıkıştırılamayacak kadar geniş imkânları bulunduğunu görecek, belki de bir ya da birkaç kurala çakılıp kalmaktan kurtulacaksınız. Öykü yazarı değil de, öykü eleştirmecisi olmaya heves ediyor bile olsanız, öykü üzerine yazılmış, öngörülmüş kurallarından önce öyküler okuyarak “kendi kurallarınızı” geliştirmelisiniz. Çünkü bakarsınız önceden konulmuş kurallar şimdi okuduğunuz öykülerin gerilerinde kalmıştır, size yeni “kurallar keşfetmek” düşebilir.

Eylül 1980

Edebiyat Eserinin Fikrî Platformu

Acaba edebiyata, sırf soyut hazlar alınan bir araç gözüyle mi bakılmakta? Okuduğumuz bir şiir, bir hikâye bize böylesi bir haz vermişse, işlevini tamamlamış mıdır ve onun işlevi bundan ibaret midir? Sonra acaba, edebiyat eserinden gerçekten bir haz ve tat almışsak, bunu sadece ve yalnızca, o ürünün kendini çerçevelediği dış yapıya (form), kullandığı üslûba mı borçluyuz? Yoksa bunun dışında, bu hazzı, tadı almamızı sağlayan başka etkenler mi var?

Burada, edebiyatla uygarlık ve kültür değerleri, bunların birbirleriyle olan ilişkileri üzerinde yeniden durmamız gerekmektedir. Çünkü edebiyatla, o edebiyatın dışlaşmasına yol açan uygarlık ve kültür değerleri üstünde enikonu bir irdelemeye girişmeksizin, yukarıdaki sorularımıza sağlıklı cevaplar bulabilmemiz bize mümkün görünmemektedir.

Edebiyata, soyut olarak bir haz aracı gözüyle bakıyorsak, bu durumda, edebiyat ürününün üslûbundaki çarpıcılık, ifadesinin büründüğü "biçim" tek başına bizim bu amacımızı gerçekleştirmeye yetecektir. Fakat edebiyata sırf "haz aracı" olarak bakmak, onu sırf deyiş güzelliğinden ibaret görmek, edebiyatı küçümsemenin yanında, onu büsbütün yok saymak anlamını da içermez mi? Gerçek böyle olmadığına göre, yani yüzlerce yıldan beri "edebiyat" diye bir fenomen olduğuna göre, bu fenomenin bu kerte basit bir olgu yüzü suyu hürmetine var olduğunu, yani insanların ondan geçici bir haz duymaları için ortaya konulduğunu ileri sürmek, bütün insanlığın gözü kapalı olarak saçmayla uğraştığını söylemek olur. O halde, edebiyatın, haz verme aracı olmasının ötesinde, başka işlevleri olduğunu da kabul etmek zorunlu hale gelmektedir. Edebiyatı, basit anlamda bir haz aracı olarak görmek, ondaki bu haz verme niteliğinin sürekliliğini bile açıklamaya yetmez. Gerçekten, yüzlerce yıl, insanlığa haz veren ürün, nasıl oluyor da bu niteliğini hiç yitirmiyor? Kısacası, haz unsurunu açıklamak bile, eserdeki başka etkenleri araştırmamızı zorunlu kılmaktadır.

Bir an için, edebiyat eserini soyut olarak sırf haz aracı diye kabul etsek bile, bize bu hazzı, tadı veren etkenin, onun üslûbundan, biçiminden, kabuğundaki süsten ileri geldiğini söylememiz çok güçtür. Kabuktaki süsün, bunca dayanıklı olabileceğini ileri sürmek, aklı çok zorlamak olur. Aslında, kabuktan ibaret eserin zaman karşısında un ufak olup gittiği bir

gerçekken, zaman karşısında dayanan eserin, basit bir üslûp ve biçim marifeti olmadığı kendiliğinden belirir.

Evet, tutalım ki, edebiyat eserinin amacı, soyut olarak sırf haz vermeden ibarettir. Eser, bu amacını nasıl gerçekleştirir? Bu soruya, eserin sadece formuna bakarak bir açıklık getiremediğimize göre, ister istemez gözlerimizi yeniden eserin özüne (muhteva) çevireceğiz.

Bir kere, şu yalın gerçeği belirtmekte yarar var: Eserden tat almak, onu anlamak demektir. Edebiyat eserini anlamaksa, onu matematik kurallar çerçevesinde anlamanın dışında bir kavramı ifade eder. Eserin muhtevasındaki "hikmet"i sezebilmek bile, bizim burada vurgulamak istediğimiz anlamda anlamayı içerir. Yoksa kesin matematik kurallar karşısında sayamayız kendimizi eseri anlama konusunda. Şunu demek isteriz: eseri anlamak için, elimizde kesin matematik formüllerimiz yok, eseri anlamamız için, bize, büyük ölçüde zevkimiz yardımcı olacaktır.

İşte, bu zevki alabilmek, o eserin ait olduğu uygarlık ve kültür değerleriyle aramızda bir "ünsiyetin" varlığını şart kılar. Hele eseri, bütün boyutlarıyla kavramak istiyorsak, o kültür ve uygarlığı bütün bütün özümlemek gerekir. Aksi takdirde, eserin bize verdiği tat, onun kabuğunu aşmaz. Başka bir deyişle, aldığımız tat, çok sığ bir düzeyde gerçekleşir. Bu kadarcık bir tatla da eseri bütünüyle kavradığımızı söyleyemeyiz sanırım.

Demek ki, obje (eser) ile süje (okuyucu) arasında, bütün bir alışverişin gerçekleşebilmesi için her ikisinin de, ortak bir uygarlık düzeyinde ilişki kurmaları gerekir, diyoruz. En azından, okuyucunun, eserin ait olduğu uygarlık ve kültür değerlerinin asgari bilgisine sahip bulunması gerekli görünmektedir. Buradan, eserin, kendi uygarlık değerlerinin bir hâsılası olduğu sonucuna varabiliriz.

Kendi uygarlık ve kültür değerlerinden soyutlandığında, bize irrasyonel veya sürrealist, hatta büsbütün soyut (abstract) görünebilecek eser, ait olduğu uygarlık değerleriyle doğru (yerinde) ilişkiler kurarak ele alındığında, soyut olma özelliğini büsbütün yitirmese bile, daha somut anlamları içerdiğini gösterecektir. Birinci durumda bize tat veren, belki sırf eserin dış güzelliği (üslûbu, biçimi vb.) iken, ikinci durumda bunun yanında ve bununla bir arada olarak eserin taşıdığı anlam da söz konusu olacak ve ondan aldığımız tat daha derinlerden kavranabilir hale gelecektir.

Edebiyat eserinin, böylece, kendi uygarlık değerlerinin çok yüksek katlarında seyrettiği anlaşılmaktadır. Eser, yapısında gizlediği bu çok incelmiş (çokça da kendisinin inceltiği) değerler katına okuyucusunu da

yükseltmekte, ona kendi değerlerinin taşıdığı yücelikleri de duyumsatmaktadır. Ona yüklemek istediğimiz işlevlerden birisini de belki böylece tamamlamaktadır.

*

Diriliş'in 21 Temmuz 1977 tarihli 53. sayısında Sezai Karakoç'un bir öyküsü yayınlandı: "İz".

Yukarıda anlatmaya çalıştığımız düşünceleri, özellikle bu öykü çevresinde geliştirmek istedik.

Öyküyü, kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Kendi kendine yaptığı konuşmalardan ve davranışlardan "hakîm" bir kişi olduğunu çıkardığımız öykünün kahramanı, harap olmuş bir kentte kendi evini yıkılmaktan korumaya ve kurtarmaya çalışmakta, bütün hayatını bu işe adamasına rağmen, hatta kendine bakmayı bile ihmal ederek evi kurtarmaya çabalamasına rağmen, onu yıkılmaktan kurtaramamaktadır. Harap kentin bu son evi de, sonunda beklenen akıbete düşer, o da yıkılır. Fakat öteki yıkıntıların arasında bu ev "esrarlı bir yazıyla bilinmeyen bir öyküyü anlatmak ister" gibi durmaktadır. Onun bu farklı durumu, öyküde zaman faktörü kesinlikle açıklanmamakla birlikte ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla, yüzlerce yıl sonra, yıkıntının bulunduğu yerden geçen gezginlerin de dikkatini çeker.

Öykünün örgüsü, dış hatları kısaca bu anlattığımız biçimde gelişir ve biter.

Şimdi, bu öyküye nasıl bakacağız? Öyküye, sırf "umut" açısından yaklaştığımızda, kesinlikle ulaşabileceğimiz bir sonuç belirmez. Nitekim konuya bu açıdan yaklaşan iki yazı, farklı sonuçlara ulaşmıştır. Bunlardan biri[22]öyküyü iyice umutsuz bularak hayal kırıklığına uğradığını belirtirken, öteki[23]harap kentte, öteki evlerin arasında bu evin farklı bir konumda belirmesini umut işareti saymaktadır. Aslında, sırf öyküde anlatılanlara bakarak bir sonuca varmak istersek, her iki görüşü de haklı çıkarabilecek kanıtlar ileri sürmemiz mümkündür. Fakat bir öyküyü tamamlayan acaba sırf o öykünün içinde söylenenlerden mi ibarettir?

İşte, burada, edebiyat eserinin, kendi uygarlığının bir türevi olarak meydana çıktığı bütün somutluğu ile kendini gösterecektir. Eserin ait olduğu uygarlık değerlerine bakılmadan, sırf onun dışında ve eseri kendinden ibaret gören bir bakışla yaklaşmak, eseri bütün boyutlarıyla

kavramamızı engelleyen bir yoksunluk olarak belirmektedir. Oysa bakışımızı bu yöne çevirirsek, eserde, söylenenlerin üstünde ve tahminlerimizin ötesinde, daha nice zenginlikleri yakalamamız mümkün hale gelir.

Şimdi, Kuran'dan bir ayet alıntılayalım ve öykümüze yeniden yaklaşalım:

"Yahut o kimse gibisini (görmedin mi) ki (binalarının) çatıları çökmüş, duvarları üstüne yıkılmış (kimsecikler de kalmamış) bir kasabaya uğramış, (kendi kendine): 'Allah burasını ölümden sonra acaba nasıl diriltecek?' demiş. Allah da onu yüz yıl ölü bırakmış, sonra diriltmiş (kendisine): 'Ne kadar eğlendin?' demiş, o da: 'Bir gün yahut bir günden az' diye söylemişti. Allah (ona): 'Hayır, yüz yıl ölü kaldın. İşte yiyeceğine, içeceğine bak, henüz bozulmamıştır. Bir de merkebine bak. (Böyle yapmamız) seni insanlara ibret nişanesi kılmamız içindir. Merkebin kemiklerine bak, onları nasıl birleştirip yerli yerine koyuyoruz. Sonra onlara et giydiriyoruz' dedi. O, merkep dirilip eski haline geldiği ve her şey kendisine apaçık belli olduğu zaman şöyle söyledi: 'Biliyorum ki Allah şüphesiz her şeye hakkıyla gücü yetendir."[24]

Şimdi, bu ayeti öğrendikten sonra, söz konusu öykü, iyice değişik anlamlar getiriyor bize. Eğer ayetle öykü arasında doğru ilişkiler kurabilirsek, öykünün, umut veya umutsuzluk dışında bir bildiri sakladığını seçiyoruz. Bu bildiri "diriliş" düşüncesiyle ilgilidir.

Yukarıya aldığımız ayeti kerime mealinin, bir üstündeki ve bir altındaki ayetlere göz attığımızda ve bütün bunları Diriliş düşüncesinin genel fikrî platformu içinde değerlendirdiğimizde, öykünün "diriliş"le ilgili bir bildirisi olduğu iyice belirginleşir. Andığımız öteki iki ayette de (Bakara: 258, 260), Allah'ın öldürmek ve diriltmek hususunda kadir-i mutlak olduğu beyan edilmektedir.

Yeniden öyküye dönelim: Öyküde, sadece öldürme fiili anlatılmıştır. Fakat sadece bunun anlatılmış olmasından, bizim umut veya umutsuzluk sonucuna varmamızı telkin eden herhangi bir işaret mevcut değildir. Allah, bu kenti yıkmışsa ve bu insanı öldürmüşse (ki bu kente İslâm uygarlığının ve bu insana Müslümanın, çağımızdaki halleri gözüyle niçin bakmayalım?), bir gün, bu dünya konumu içinde onları diriltmeye de güç yetirecektir. Burada, ilk planda ortaya çıkan, umut veya umutsuzluk düşüncelerinden çok tevekkül olayıdır.

Umut ve muştu olaylarına, doğrudan doğruya değil, ancak tevekkül merhalesinden sonra varabiliriz. Daha açık bir deyişle, öyküde, bizce önemli olan, umut olgusundan çok, diriliş olgusudur. Öykü, bütünlüğü içinde, som bir diriliş bildirisini vurgulamaya yöneliktir. Öykü, harap olma (kent) ve ölme (insan) olayıyla bittiğine göre, bunları izleyecek olan olay, metinde hiç değinilmemiş bile olsa, doğal olarak “ihya” ve “dirilme” olayları olacaktır.

Fakat bütün bu çözümlemelere girişmeksizin öyküden tat almamız imkânsız mı? Elbette değil. Bir kere öykünün anlatımındaki güzellik, çarpıcı bir etki bırakmaktadır. Ayrıca herkese, kendi kavrayışı ölçüsünde bir yaklaşım, yorum kapısını aralamaktadır. Yetinmek isteyenler, bu kadarcıkla da yetinebilir. Fakat eseri (genel olarak bütün edebiyat ürünlerini) daha derinden, daha köklü biçimde kavramak isteyenler, onu, dayandığı fikrî platformun bütünlüğü içinde ele almak zorundadır.

Eylül 1977

Hikâye Üstüne

Oluşum dergisinin “Öykü Sayısı”nda (sayı: 10-11) Enis Batur’un Kıvılcım başlıklı, hikâye üzerine bir yazısı var. O yazı üstünde durmak istiyoruz.

Enis Batur’un yazısı o kadar genel ki, ne dediğini anlayabilmek için çok özel bir dikkat gerektiriyor. Yanlış anlamadıysam (çünkü doğru anlayıp anlamadığımdan kuşkuluyum), bu yüzyılın başında “Batı Avrupa yazınları öykü sanatının *ölüm duyurusunu*” yayınlamışlar. Ölüm duyurusunun yayımlanması “kültürel bir dönüşümün belki de kaçınılmaz bir sonucu” imiş. Kim yayımlamış bu “ölüm duyurusunu”, nerede yayımlamış, itiraf edelim ki, biz bilmiyoruz, yazar da belki herkesin bildiği varsayımından hareket ederek açıklama gereğini duymamış. Yazar, belki de bu yargı cümlesiyle sırf bir “imaj”ı duyumsatmak istiyor. Ama bundan sonra gelen yargıları da büyük ölçüde bu “imaj”a dayanmaktadır. Nitekim şöyle sürdürüyor yazısını: “Söz konusu dönüşüm (kültürel dönüşüm. R.Ö.), yalnızca öykü sanatına etkimedi doğal olarak, hemen tüm anlatı türleri, romandan destana aynı etkinin yoğun baskısı altında göze görülür biçimde başkalaştılar.”

Özetle, acaba şunu mu demek istiyor yazar: Bu yüzyılın başında Batı Avrupa kültür alanında bir dönüşüme uğradı veya daha yaygın bir deyişle kültür değişimi geçirdi, edebiyat da söz konusu değişimin etkisinde kaldı. Bunu mu söylemek istiyor? Yani bu kültür değişimi Batı Avrupa’da edebiyat için bir “ölüm duyurusu” mu oldu? Daha başka bir deyişle Batı Avrupa’da edebiyat öldü mü? Başta açıkladım, ne dediğini doğru anlayıp anlamadığımdan emin değilim Enis Batur’u. Belki de benim bilgi düzeyim yetmiyor onu anlamaya, kabul.

Ama insana kök söktüren bu iki cümleden sonra (evet tam iki cümle) gelen şu yargıya ne buyrulur: “Tanzimat döneminden sonra geniş ölçüde batı yazınlarının dümen suyuna giren Türk yazınında aynı başkalaşım görülmedi.” Bir cümle ki, akla getirmediği soru yok. Türk Edebiyatı Tanzimatla değişmedi, demek istiyor desek Batı edebiyatının dümen suyuna girdiği söyleniyor. Bu, edebiyatın başkalaştığı anlamına gelmiyor mu? Yok, Batı edebiyatının geçirdiği türden bir başkalaşım söz konusu edilmek isteniyorsa, bu gün bile “taklit” süreci içinde bocalayıp duran toplum için, başka bir başkalaşmayı beklemek yersiz olmaz mı? Batı, kendi doğal

evrimini geçirirken Türk toplumu zorlama bir değişimin içine itilmiştir. Yani Türk toplumu Batı ile özdeş sorunlara sahip değil ki, aynı "başkalaşımı" geçirmesi beklensin. Sonra söz konusu "başkalaşım" Batı Avrupa edebiyatı için bir "ölüm duyurusu" olmuştur denmişti. Türk Edebiyatına Tanzimatla gelen "başkalaşım" onun ölüm duyurusu olmadı mı, bunu mu söylemek istiyor?

Kısacası buraya kadar olan bölümünden ben kedi payıma pek bir şey anlayamadım, o yazıdan. Yazıdaki "muğlâklık" cevapsız kalan anlamsız sorular doğurarak sürüyor. Hikâye için "ölüm duyurusunu" yayımlayan Batı Avrupa edebiyatı, sonra hikâyeden etkilenen bir dolu ad çıkarmış. Yeni romanın doğumunu hikâyeye bağlayarak açıklıyor Enis Batur. Bu açıklama doğru veya yanlış, o kadar önemli değil. Ama ölen hikâye bu kadar çok romancıyı nasıl çıkartabiliyor, sorulmaya değer doğrusu. Yazarın adlarını andığı isimlere bir o kadar da biz ekleyebiliriz. Hepsi "yeni romancı" değil kuşkusuz bu isimlerin, ama yirminci yüzyıl yazarları olduklarından kuşku yok. Yani hepsi "ölüm duyurusundan" sonra ortaya çıkmışlar. Enis Batur'un andıklarına ek olarak bir Faulkner'ı, bir Dos Passos'u, bir Kafka'yı, V. Woolf'u, daha nicesini es geçmek mümkün müdür? Yoksa bütün bu yazarlar ölen bir edebiyatın mezar kazıcıları mı?

Yazısının buraya kadar olan bölümünden "sarih" bir şey çıkartamadığımız Enis Batur, bundan sonra Türk hikâyesiyle ilgili ilginç bağlantılar kuruyor. Batı edebiyatında roman alanında görülen potansiyelin, Türk edebiyatında hikâye alanında ortaya çıktığını vurguluyor. Ancak 1950-1960 arası şiirinin hikâyenin olanaklarından yararlandığını söylemesini ihtiyatla karşılamak gerek. Çünkü o dönemdeki şiirin geniş oylumlu atılımını (ki söz konusu olan daha çok İkinci Yeni şiir olmalı) hikâyeyle açıklamak gerçekleri zorlamaktan öte, çarpıtmak da olur. O dönemde "tahkiyeye" yer veren şiirler olmuştur, ama bunu hikâyenin etkisine bağlamak sanırım oldukça su götürür. Fakat hikâyenin, şiirin getirdiği "ifade imkânlarından" yararlandığını söylemek pek yanlış olmasa gerek. Gerçekten de hikâyede görülen temelli başkalaşım İkinci Yeni Şiirinden sonra veya en az o şiirin getirdiği hava içinde gelişmiştir. Hikâyenin şiirsel bir dil kullanması konusu ise büsbütün ayrı bir konu. Dil şiirsel olabilir de, hikâye yapısı bakımından gene de geleneksel kalabilir. Ama genel olarak o dönemde şiirle hikâye arasında görülen bir yakınlaşmadan söz açılmak isteniyorsa, bu doğrudur. Batur'un sözleri bize Sezai Karakoç'un bir yazısını hatırlattı. Karakoç "Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor" başlıklı

yazısında şöyle bir tespit yapıyordu: “Roman ve hikâye alanımıza atılacak en kısa bir bakış bile, romanımızla hikâyemiz arasında bir uçurumun bulunduğunu yakalayabilir. Hikâyeyle şiir arasındaki farktan çok daha büyük bir fark. Romanla hikâye, şiirle piyes arasında bir yakınlaşma olacağına, edebiyat yapımız, çapraz bir kaynaşma, çarpık bir oluş gösteriyor: Şiirle hikâye, piyesle roman birbirine yaklaşmış”.[25]

Batur, 1960’lardan sonra yazılan uzun hikâyeyi de, hikâyeyle roman arasındaki ilişkiyle açıklamaya çalışıyor (ya da bana öyle geldi, çünkü yazarın anlatımı hiç de açık, kesin değil). Şöyle bir tespiti var: Romanların piyasada öykü kitaplarına göre daha etkin olması, kimi öykü yazarlarının romanla ilişkiye girmelerini engellemedi, diyor. Acaba Batur, uzun hikâye yazılmasını, hikâye dışı sebeplere (meselâ piyasa şartlarına göre uzun hikâyenin daha çok satma imkânı olduğunun düşünülmesine) mi bağlamak istiyor? Böyleyse, bu görüşe bakıp uzun hikâye yazmaya girişen yazarlar aldanacaklardır. Çünkü okuyucu roman talep ediyorsa, siz uzun hikâye vermekle onu kandıramazsınız ki! Hikâye hikâye olarak, roman da roman olarak piyasaya sürülür çünkü. Batur’un uzun hikâye konusundaki bu vurgulaması inandırıcı değil. Kaldı ki, bir hikâyenin oylumu kendi iç şartlarına bağlı bir oluşumla ortaya çıkar. Çoğu kez yazacağı hikâyenin ne kadar uzun olacağını yazarı bile kestiremez baştan. Roman için de böyledir. Uzunluk, roman ve hikâyenin arasındaki farkı belirleyen bir ölçü değildir. Bu yüzden uzun hikâye yazan bir yazar aynı zamanda roman yazma hevesini de gidermiş olmaz.

Yazının bütününden sezinlediğim kadarıyla, Batur, sanırım şöyle bir noktayı vurgulamak ister: Batıda roman hikâyeden etkilenmiştir, bizde ise hikâye romandan. Görüşü kesinlikle buysa (çünkü hiç emin olamıyorum), bu yönden bir temellendirmeye gitmeliydi. Onu da yapmamış.

Son olarak, uzun hikâye konusunda değinmek istediğim bir cümlesi daha var Batur’un. “Rasim Özdenören’in *Çözülme*’de, Nedim Gürsel’in *Akarsu*’daki öyküleme yöntemleri ise, bu çerçevede Yücel (Tahsin) ve Karasu (Bilge) ile birlikte anılması gereken Leylâ Erbil öykücülüğünden kaynaklanıyor” diyor. Gene birtakım acabalarla yaklaşmamızı gerektiren bir cümle. Bu cümlede adı geçen hikâyecilerin hepsi Leylâ Erbil’den mi kaynaklanmışlar? Yoksa Gürsel’le ben; Yücel, Karasu ve Erbil’den mi kaynaklanmışız? Net olarak anlaşılmıyor. Sonra Erbil’in hangi hikâyesi bize kaynaklık etmiş, o da açıklanmıyor. Batur’un bu sözü üstünde alındığımdan, gocunduğumdan durmuyorum. Ama madem böyle bir söz

söylenmiştir, biz de gerçeği belirtmek adına konuşalım. Öbür hikâyeciler arasında kim kimden kaynaklanmıştır sorusuna benim verebileceğim bir cevap yok. Bu konuda bir fikrim de yok. Şu gerçeği belirtmek isterim yalnız: adı geçen hikâyecilerin hiç birine kendi payıma özenmedim. Onları küçümsediğimden değil elbet, değerini bildiğim yazarlardır onlar, ama yollarımız ayrı. Öz ve içerik bakımından hiç biriyle yakınlığımın olduğunu sanmıyorum, yoktur. Konu uzun hikâye sorunuysa, bizim ilk uzun hikâyemiz 1966'da yayınlanmıştır (Kundak, *Diriliş*, Aralık 1966; sonradan *Hastalar ve Işıklar*'da yer aldı).

Bütün bunları söylemekle hiç bir şeyi kanıtlama sevdasında da değilim. Çünkü benim için hikâyenin uzun veya kısa olması bir sorun olma değerini taşımıyor.

Bir hikâyenin uzun olmasını gerektiren bir tek sebep vardır bence; o da hikâyenin kendi iç gerekirlikleri. Bir hikâye zorlanarak, sulandırılarak uzun kılınmaz. Sonra uzun hikâye romanın yerini de tutmaz, nasıl ki kısa roman da hikâye yerine geçmez. Bu bakımdan Batur'un ileri sürdüğü gibi 1960'lardan sonra yazılan uzun hikâyelerin bir bakıma roman heveslerini karşıladığı görüşüne katılmıyoruz. Üstelik 1960'lardan sonra hikâyeyle roman arasında karşılıklı bir etkileşim olmuşsa, bu etki daha çok hikâyeden romana doğru olmuştur, romandan hikâyeye doğru değil. Gerçekten de o yıllardan sonra yazılan romanlar mevcut hikâyelerin kalitesine ulaşma çabalarını göstermiştir, yoksa hikâye mevcut romanların kalitesine inmeyi hedeflememiştir. Yanılıyor muyum? Bir de şu var elbet: Uzun hikâye Batur'un adlandırdığı gibi "genç irisi" veya "aykırı" bir tür değildir, patolojik bir olay değildir yani. Alışılmış uzunluktaki romanların yanında "nehir roman" denilen türün aykırı ve patolojik ürün olmaması gibi.

Bu yazıyı, Sayın Batur'un anlatımında daha "sarih" olmasını dileyerek bitirsem acaba onun işine karışmak gibi mi olur? Çünkü şu satırları yazarken gerçekten onun düşüncelerini mi yansıttığımı, yoksa kendi çıkarımlarıma göre mi mütalâa yürüttüğümü bilemiyorum.

Eylül 1978

III

ŞİİR

Şiir İşe Yarar mı?

Edebiyatın su üstüne çizgi çekmek gibisinden boş bir uğraşı olduğuna inananların sayısı zamanımızda da az değildir.

Edebiyat benim ne işime yarayacak diye soranlara her zaman rastlanmıştır. Okul çağındaki çocukların çözmek zorunda oldukları aritmetiğin hayatta ne işe yaradığını sordukları çok görülmüştür. Durum aslında üstesinden gelinemeyen her ders için öne sürülür. Coğrafya hayatta hangi işime yarayacak; Viyana kuşatmasının sebeplerini ve sonuçlarını bilirsem ne olacak; bir üçgenin iç açılarının toplamının 180o olduğunu bilmek benim hangi hayati problemimi çözmüş olacak türünden akıl erdirilmeye çalışılan sorular az sorulmamıştır. Gerçekte, “akıl erdirilmeye çalışılan” dedik ama durum hiç de böyle değil. Bu, düşünmekten, problemin üstüne gitmekten kaçmaktır.

Şiir okumanın, kafasında bu sorulara açık bir zemin bulundurmaktan uzak duranlar için gerçekte ne hayatlarında, ne ölümlerinde işe yarar bir fonksiyonu vardır. Aslına bakılırsa, bu tür insan için hayatında neyin işe yaradığı bir soru konusu edilebilir. Hayatın amacı yiyip içmekten, uyuyup gezmekten ibaret bir anlamla sınırlıysa zaten geriye diyecek bir söz kalmıyor.

Şiirin hayatımızda neyi değiştirdiği konusu, aslına bakılırsa, bu işe hayatlarını vakfetmiş insanların bile kolay kolay somut bir cevap bulamayacakları bir sorudur. Öncelikle, bir şiirin hayatımızı ne yönde değiştirmesi konusundaki beklentimizle ilgisi kurulmalıdır. “Hayattan beklenen şey” şayet daha müreffeh bir standarda ulaşmaksa, daha çok para kazanmaksa, hayattan buna benzer şeyler bekleniyorsa, o takdirde bir tek şiir okumaya gerek olmadığı gibi, ekonomi tahsil etmeye de gerek yoktur.

Şiir okumakla, hayatta karşılaşacağımız sorunlara çözüm getirmek gibi pragmatik, pratik sonuçlar beklemeyeceğiz. Başka bir söyleyişle, edebiyatla, şiirle uğraşmakla birtakım somut sorunlarımıza somut çözümler getirebileceğimizi sanmayacağız. Tersine, belki daha önce sorulmamış sorular getirebilmeyi deneyeceğiz. Başka türlü düşünürsek, söz gelimi bir mühendisin hayatında hendese ile mühendislik ile ilgili bir durumla karşılaşmayacağı, bir ekonomistin ekonomi ile bir muhasebecinin muhasebe ile ilgili sorunu olamayacağı türünden garip, tutarsız bir yaklaşıma itilmiş oluruz.

Fakat şiirin hangi işimize yaradığını hâlâ söylemiş değilim. Çünkü bu soru bir kez ortaya konulunca, dinleyici, okuyucu pragmatik, hatta pratik bir cevap beklemeye hazırlıklıdır. Oysa konunun böylesine bir pratikliğe tahammülü yoktur. Şiirin, her şeyden önce bizim bilincimizi değiştirdiğini söylemek bence yeterlidir. Fakat bunun arkasından, peki bilincimiz değişip de ne olacak diye bir soru gelirse, bu, insanı nihilizme kadar götürebilir. Buna rağmen, cesaretimizi toplayarak söyleyelim: bilincimiz değişirse, hayata ve kendi hayatımıza müdahale edebilme yeteneğini kazanmış oluruz. Bu da, bir insanın bütün hayatına yetecek, biraz da artacak kadar anlam katmasını sağlayacak bir faktör sayılmalıdır.

Aralık 1982

Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri

Necip Fazıl, Türkiye tarihinin radikal kırılma noktalarından biri olan Cumhuriyet döneminin başlıca özelliklerini şiirinde dışlaştırabilmiş bir şair olma önceliğini taşıyor. Onun şiiri aynı radikal kırılmayı edebiyat alanında resmetmektedir. Hece, ona gelinceye kadar Türkçenin geleneksel folklorik söyleyişine uygun düşen bir kalıp oluştururken, Necip Fazıl'la birlikte aynı hece kalıbı kentleşmenin ve kentliliğin habercisi olmuştur. Oysa daha önce kentli söyleyişe uygun düşen vezin olarak aruz tercih edilmekteydi.

Bu şiirde tabiat artık onun içinde yaşayan insanın gözüyle ve otantik haliyle ifade edilmeyi terk etmiştir; tabiat kentli bir insanın ona bakışıyla resmedilmeye başlanmıştır. Bir bakıma ona yabancı düşen bir insanın ona bakışı, otantik tabiat görüşüyle yer değiştirmiştir. Bu yeni insana artık "takvimdeki deniz" heyecan vermektedir. Tabiat, bu "yeni insan" için bir özlem konusu olacaktır.

Türkçenin daha önceki şiirinde entelektüel bir algılamanın konusu olarak yer almayan metafizik Necip Fazıl'ın şiirinde bu niteliğiyle dile getirilmektedir. Senfonya (sonradan Çile) şiiri ilk kıtasında "gaiplerden gelen ses"e atıfta bulunur. Fakat bu atıf Müslüman bir toplum içinde Müslümanca yaşayan bir insanın gaibe bakışından farklıdır. Müslüman bir toplumda Müslümanca yaşayan ve kendi imanından hiçbir biçimde şüphesi olmayan, kendi imanının istikrarı ve durgunluğu (statikliği) içinde huzurlu hayatını yaşayan insanın yerine bu şiirde, bir iman krizi geçiren insan yer almıştır. Bu insan, tarihin o kırılma noktasıyla birlikte yeni insan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yeni insan için ölüm de farklıdır, ürperticidir: "Bir oda, yerde bir mum, perdeler indirilmiş;/Yerde çıplak bir gömlek, korkusundan dirilmiş./...Bu benim kendi ölüm, bu benim kendi ölüm/Bana geldiği zaman, böyle gelecek ölüm." (Ölünün Odası). Burada artık Türkçenin geleneksel şiirindeki gurbette yaşayan insanın hasret çekerek ölmesi değildir anlatılan; doğrudan doğruya ölüm hadisesinin kendisi söz konusu edilmekte ve ölümün ürperticiliği dile getirilmektedir. Ölüm karşısındaki aynı ürpertici, soğuk ve korkulu hayaller Çan Sesleri'nde dile getirilmektedir: "Gördüm ki, adım adım, gölge gölge keşişler/Ebedî karanlığın mahzenine inmişler."

“Zaman” da artık kendisinden habersiz olunan bir kavram değildir. Bu şair için zaman, geleneksel şiirimizde bir nostalji faktörü olarak yer alan zaman’dan farklıdır. Bu yeni şiirde *zaman* bir ukdenin konusu haline gelmiştir. Bir sorudur. Nerdeyse insanın beynini delen bir burgudur: “Nedir zaman, nedir?/Bir su mu, bir kuş mu? Nedir zaman, nedir?/İniş mi, yokuş mu?” (Zaman).

Bu şiirlerin bir başka özelliği ve onları kentli kılan yanı, onlarda “birey”in yer almasıdır. Anonim, orta malı kişilikler yerine artık gide gide birey öne çıkmaktadır. Şair, kendisinden “Ben” diye söz açabilmektedir. Bu durum, eski şiirimize nispetle bütünüyle alışılmadık bir olaydır. O kadar ki, bu tavrı yanlış yorumlayarak Necip Fazıl’ın nefsaniyetini öne çıkardığını düşünenler bile olmuştur. Oysa onun Ben başlığını taşıyan şiirinin son beyti: “Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum/Ölü ve Münker-Nekir; baş dönmesi, uçurum.” Yeni şiirimizde vahdeti (vahdet-i vücut diye de okunabilir) beliğ biçimde dile getirmektedir. Bunun nefsaniyetle uzak yakın ilgisi yoktur.

Türkiye tarihinin kendi geleneğiyle ilgisini kopartıp pozitivist bir karaktere dönüşüm çabaları içinde bulunduğu bir dönemde ortaya çıkmasına rağmen, bu şiir, aslında bütünüyle pozitivizme bir reddiye diye yorumlanabilir. Pozitivist için tecrübe edilebilir olanın dışında bir gerçek, bir hakikat ve hiçbir fenomen bulunmamasına rağmen, bu şiir sayfalarını “gaiplerden gelen sese” kulak veren bir insanla açar. Bu durum elbette modernizmin reddini de bağrında taşımaktadır.

Bu şiirlerde yer alan çan sesleri, otel odaları, kaldırımlar, serseriler, bacalar, cinler, ayak sesleri ve benzeri temalar, modernleşmeye perestiş eden bir insan tavrı olarak değil; fakat bireyselliğine sahip çıkan bir insanın tavrı olarak okunmalıdır. Kanaatimce, bu şiir, belki de en başta bu yönüyle Cumhuriyet döneminin öteki şairlerine de öncü olmak gibi bir rol oynamıştır. Ahmet Hamdi’de, Ahmet Kutsi’de, daha sonra Ahmet Muhip’te, Cahit Sıtkı’da, Ziya Osman’da, Fazıl Hüsnü’de, ilk kez Necip Fazıl’ın şiirinde yer alan “birey” ortak bir kabulün işaretini vermiştir. Onun söyleyiş özelliğinin etkisiniyse İkinci Yeni’cilere kadar uzatmamız mümkündür.

Şair, yaşadığı tabiî ortamın icabı olarak elbette modern hayatın içindedir. Fakat onu benimsemediği, reddettiği, onun dışına çıkmak istediği besbellidir. O, hayatın kendisinde doğurduğu hafakanın da farkındadır. Bütün bu yönlerden de modern hayatın keskin bir eleştiricisi olma görevini

üstlenir. Bütün bu özellikleriyle Necip Fazıl'a yaşadığı dönemin çok ilerisini görebilmiş, duyumsayabilmiş bir şair demek abartı sayılmayacaktır.

Necip Fazıl'ın şiir anlayışı ile kent tasavvuru arasındaki ilişki, onun, şiire bireyi getirmesiyle de ilintilidir. Şiire bireyin girmesi demek, modern yaşantının mekân boyutunu hesaba katmayı gerektirir. Kent yaşantısıyla birlikte, bir tür entelektüel kriz denemesi de nerdeyse mukadder görünmektedir. Bu durumun belki daha munis biçimde ifadesi mümkün kılınabilir ve ona nefs muhasebesi adı verilebilir. Önemli olan, olayın, kentsel bir boyut içinde gerçekleşmiş olmasıdır. Bunun yanında hafakan, ukde, korku, hatta kâbus yaşantıları, kentte yaşayan "modern insanın" rutinleri arasında yer alır.

Burada, biçimsel bir noktaya dikkat çekmek istiyorum: Necip Fazıl'ın şiiri bütün bu kentsel görüntüleri, şiirin geleneksel kalıbı içinde kalarak gerçekleştiriyor. Çünkü onun şiir anlayışında "şekil ve kalıp" şiirin var oluşunun şartı mesabesinde durur: "Şiirin iç nefesi mutlaka dış kalıbını arayacak ve onu fâtihçe zaptedecektir. Şekil ve kalıp mânânın iskeletidir. Bütün dava, iskeletlerimizi sonsuz sanatıyla ve namütenahi güzel giydiren Allah'ın verdiği hikmet dersine bakıp ondan alınacak paylar ve hadler içinde, mânâ iskeletlerine surat ve vücut geçirebilmekte..." (*Çile*, "Poetika" bahsi).

Kent yalnızca insanıyla değil, doğrudan doğruya kendisi olarak da bu şiirde yerini almıştır. Aşk da kentselleşmiştir: artık kırsal yörenin âşık tarzı yerine melankoli vardır: "Ne olurdu, bir kadın, elleri avucumda,/Bahsetse yaşamanın tadından başucumda,/Mırıl mırıl/Mırıl mırıl...". Serseriler veya serseri ruhlu insanlar da bu şiirin temel karakterleri arasındadır. Kaldırımlar, yalnızca kentin caddelerinden değil, fakat aynı zamanda bu caddelerde dolaşan serserilerden bahsetmek için de gereklidir. Serserilik yalnızca insanların niteliği değildir, kaldırımlar da serseri olmakla nitelendirilir. Ve elbette otel odaları kentsel mekânın nerdeyse ilkesi olarak bu şiire geçer ve orada yerini alır. Artık hanların, han duvarlarının, kervansarayların anılması gereken çağ arkada bırakılmıştır. Hanlarda konaklayan *Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış*'ın yerini, otel odalarındaki: "Atılan elbiseler, boğazlanmış bir adam" alacaktır.

İnsanlar kentlileşmiştir, bu, artık onların deniz özleminden de belli olmaktadır. İnsanlar artık denizle irtibatlarını kopartmış olduklarından, yani bir bakıma tabiatla irtibatlarını kopartmış olduklarından "takvimdeki deniz"le özlem gidermenin yollarını ararlar. Günümüz kentli insanının tipik

tavrının yansıması tespit edilebilir takvimdeki denize karşı duyulan bu tahassüste.

Bu şiirde yer alan kent, insanı ve kentin kendisiyle “modern zamanlar”a özgü kentlerin özgül çizgilerini taşır. Bu şiirlerdeki kent “modern zaman”ın gerçek kenti olarak belirir. Bu kent karşısında şairin mesela bir Mehmet Akif’te görüldüğü gibi, eleştirel tavrını görmeyiz. Necip Fazıl, onu yalnızca resmetmekle, anlatmakla yetinir. Ama Necip Fazıl’ın kent olgusu onun şiirlerinde yer aldığı kadarıyla kalmaz. *İdeolocya Örgüsü*’nde tasvir ettiği “şehir tasavvuru”nu da izlemek gerek.

Şiirinde yer alan kent, kaldırımları, bacaları, çan sesleri, otel odaları, iskelesi, sokağı, serserisi ve sair özellikleri ve unsurlarıyla gerçekçi ve trajik modern kent tabloları sergilerken, *İdeolocya Örgüsü*’nde yer alan şehir tasviri, yani bir bakıma onun şehir tasavvuru, farklı bir görünüm sunar: “İslâm inkılâbı, milyonluk kitlelere, ruhî, harsî, içtimaî, idarî, siyasî, fennî, en ileri bir merkez teşkil edecek olan büyük metropolislerin binacısıdır./ İslâm İnkılâbının nurlu, süslü ve heybetli mekân ölçüsünü billûrlaştıran şehir, dünyanın imarı ancak nihayete kadar getirildikten sonra aslî gaye teşkil etmeyeceğine, sadece fena ve beka arası bir basamak olduğuna ait bir remzdir. Muazzam bir ruh notasına benzeyecek olan İslâm metropolisleri, bu dünyadan ötekine geçecek insanoğlunun (...) girift içtimaî hayat kadrosunu parıldatacaktır./ İslâm İnkılâbında şehir, dünyaya ait her şeyi terk ettikten sonra ‘terki’ de terk edip ‘terk-üt-terk’ makamına yükselmiş ve bu inceler incesi düsturuyla yine dünyaya dönmüş ruhun metropolisidir. (...) Şair ‘Bodler’in 19. asırdaki cehennemî Avrupa şehrinin mânâsından aldığı ve böylece 20. asrı ihtar etmiş bulunduğu korku ve kasvet duygusu, İslâm metropolisinde refah ve ümide dönecektir.” (“Şehir” başlıklı parça).

Bu tasavvurun, onun şiirindeki gerçekçi kent tasvirinin dışına düştüğü bir bakışta görülüyor. Aslında Necip Fazıl’ın şiirindeki kent tasviri ve mesela bir otel odasında “atılan elbiseler, boğazlanmış bir adam” tasviri, Baudelaire’in cehennemî ve frengili kentini aratmayacak çağrışımlar getiriyor. Oysa tasavvur edilen kent bambaşka: nurlu, temiz, ahenkli, süslü ve heybetli, fakat huzurun ve sükûnun mekânı... Buna rağmen, tasvir edilen kent, gene de metropolistir.

Şiirinin biçimi (dışsal formu, yani vezinli oluşu) tasavvur ettiği kente de yansıyor. Ancak şiirindeki hafakandan İslâm kentine zerre bile isabet etmiyor. Niçin? Üstad, *İdeolocya Örgüsü*’nde tasavvur ettiği kenti ortaya

koyarken “idealist” bir yaklaşım sergiliyor. Bu idealizmde hassas, dakik, hendeseye riayet eden, kılı kırk yaran bir anlayış başattır.

Şiirinin formu geleneksel olanı muhafaza edip muhteviyatı, şiir geleneğimiz açısından bir tür radikalizmi dile getirirken; gerçekleşmesini tasavvur, hatta temenni ettiği kent tasviri ise idealizmi içinde radikal bir yaklaşımın ifadesi oluyor. Oysa şiirindeki kentte coşku’nun olduğunu ileri sürsek bile coşkuculuğa (romantizme) yer verildiğini aynı cesaretle ileri sürebilmemiz mümkün görünmüyor.

Fakat belki asıl radikal tavır kentsiz bir İslâm toplumu tasavvuruna veya tahayyülüne yer vermek olurdu. 20. yüzyıl kentlerin azmanlaştığı, geleneksel ölçekli kentlerin metropollere dönüştüğü bir dönem olmuştur. İslâm kentlerinin de, metropol ölçeği içinde düşünülmüş olması, her ne kadar Baudelaire’in cehennemî kenti reddedilse de, bu cehennemî akıştan bir pay alınacakmış hissinin uyandırıyor. Fakat hemen arkasından bu hissimizi kovmak zorunda kalıyoruz. Çünkü kentimizi tenzih sadedinde ileri sürülen ve bu metropolislerin “hak ve adalet nizamının kurultay merkezi” olacağını belirten ifadelerden sonra: “Ve en ince, en muğlâk, en hassas, en dakik, en mükemmel, en sanatlı, en hesabî madde ve mânâ donatımını abideleştirecektir.” biçimindeki mülâhazalar, bizi yeniden romantik sfere çekiyor.

Onun şiirindeki kentle tefekküründeki kent için şunu söyleyebiliriz: şiirinde hayatın gerçeğinden fışkırmış gerçek bir kent tasvir edilmişken, tefekkürü muhayyilesinden fışkıran münezzeh bir kenti tasvir ediyor. Birinde, olan şiirleştirilirken, ötekinde olması gereken terennüm ediliyor. Ve her şeye rağmen, kaldırımları fildişinden yapılmış bir kent tahayyül etmek insanda hayranlık uyandırıyor.

Esselam

Necip Fazıl'ın, 1973'te yayımlanan bir şiir kitabının adı, *Esselam*. Şairin ifadesine göre eser, 1960-1961 yıllarındaki çileli hapis döneminde yazılmaya başlanmış, aradan tam 11 yıl geçtikten sonra 1972 yılı Ramazan ayında tamamlanmış ve nihayet 1973'te kitap haline gelmiştir.[26]Yayımlanmasından bu yana, şu kadar yıl geçtikten sonra niçin söz konusu ediyoruz bu kitabı? Üstadın, art arda yayınlanan birbirinden önemli kitapları arasında gözden ve dikkatlerden kaçan bu kitap üstünde gereği gibi durulmamıştır da onun için. Belki yeniden gündeme getirilmesine vesile olmayı ummak istiyoruz.

Eserin, biçimsel bir yaklaşımla ve klasik anlayışla "mevlid" olduğu ileri sürülebilirse de, herkesten önce şair, kitaba mevlid denmesine karşıdır. Çünkü geleneksel anlamıyla mevlid, nerdeyse "resmî ibadet şekilleri arasına" sokuşturulmuştur. Bu anlamda olmadıkça, sırf tefekkür ve tahassüs alanında kalmak şartıyla esere "mevlid" denilmesinde hiç bir sakınca yoktur. Fakat belki de en iyisi ona destan demektir, bir "vecd destanı."

Peygamberimizin hayatını anlatmayı hedef tutan şiirler, o kutlu hayatın tam 63 yılını işaret etmek amacıyla bu kadar parçadan oluşuyor. Klasik destan anlayışından farkı şu: bu şiirler, kaba anlamıyla bir dış hayat tasviri yerine, bu dış hayatın, şairin ruhunda meydana getirdiği duyarlıkları, izlenimleri dile getiriyor, dış hayat şartları, yüce Peygamberimize duyulan aşkın, vecdin şiir diliyle anlatılmasına, bu aşktaki şiiriyete vesile olsun diye kullanılıyor.

İşi akıl ve muhakeme planında alanlarca bu aşkın, bu vecdin mahiyeti hep anlaşılmadan kalacaktır. Oysa şair bu konuda, düsturu tam yerine oturtuyor ve "Takdim" yazısında diyor ki: "...muhal farz, yokluğu bulup da söyletseler ve ona 'benden başkası yok' dedirtseler, ben yine O'nun bildirdiği var'dan ve O'ndan yana kalırım". Ve gene, "Takdim" yazısından okuyalım: "Ben Hakikatten O'na giden değil, O'nu topyekûn kabullendikten sonra O'ndan hakikate gelen mü'minim." O, Allah'ın resûlüdür.

İslâmî duyarlık, hadiseleri, eşyayı, toptan bütün varlığı Müslümanın gözüyle görüp değerlendirmekse, bu kitap o amaca ulaşmıştır. Sadece konusundan dolayı değil, bilhassa, getirdiği yeni duyarlıklarla. İslâmî duyarlığı dar bir alana hapsetmek mümkün değildir. Konu, İslâm'ın ta

kendisi olur da hiç bir İslâmî duyarlık taşımayabilir çünkü. Veya tersi: herhangi bir konu ele alınmış olur da, Müslümanın bakış açısıyla, Müslümanın dünya görüşüyle, erdem anlayışıyla değerlendirilmiş olabilir, bu da mümkündür. Esselam, hem konusu, hem taşıdığı duyarlık bakımından bir bütünlük içindedir. Şair, belki de bu yüzden “Umulur ki, bir gün Türk edebiyatı, bu eseri, yeni zamanların İslâmî tahassüste ilk temel kitabı saysın” diyor.

Ocak 1977

Sezai Karakoç Çevresinde

Dönemi

Sezai Karakoç'un şiirlerini yayınlamaya başladığı 1950 sonrası döneminde Orhan Veli şiirinin bütün etkileri yaygın biçimde sürüp gidiyordu. Orhan Veli tarzındaki şiir anlayışı, nerdeyse genel edebiyat anlayışı ve değerlendirişi üstüne bir sulta kurmuştu. Bu anlayış, şiiri, en ilkel anlamda bir nüktenin kurbanı ediyor, kendi dışındaki şiiri, alaya alarak mahkûm etmek istiyordu. Her şey, aşk, toplum, savaş, insan, her şey basite indirgenmişti. Küçük bir alay, bütün bu oluşları çözmeye yetiyordu onlarca. Bu anlayışın ve kolaylığın hayranı şiir heveslileri birbiri ardından mantar gibi türemiş, ortalığı kaplamıştı. Neydi bu anlayışın temelinde yatan? Psikolojik yaklaşımla irdelersek, ilkel bir karşı koyma. Daha önce ortaya konmuş ve en yüksek düzeyine ulaşmış şiir verimlerini silkip atmak, hiçe saymak. O ne yapmışsa tersini yapmak: sevgili yerine vesikalı yâri getirmek, ruhun acıları yerine ayaktaki nasırın acısını söylemek, yüreğin ve kafanın erdemlerini alaya almak. Üstelik bütün bunları ne için, ne adına yaptığını bilmemek. Çünkü herhangi bir temel düşünceyle de bağımlı değildir bu şiir. Yaygın ve yanlış kanının tersine bazı andırışlar dışında Marksizmle de ilgisi yoktur. Olsa olsa, bütün yerleşik değerleri inkâr yönünden, nihilistik bir anlayışın ürünleridir denebilir. Ama onun bile farkında mıdır, bilinmez. Şurası var ki, bu şiir, edebiyatımızda bir olaydır. Biz, bu olayı Cumhuriyetin götürdükleri, bir de getirmek isteyip de getiremedikleriyle ortaya çıkan toplumsal bunalımla açıklamak isteriz. İkinci Dünya Savaşının da (öncesi ve sonrasıyla) körüklediği bu bunalımda, işi alaya almaktan başka çaresi kalmayanların ruh durumu.

En kalın çizgileriyle özetlemeye çalıştığımız bu şiir anlayışı, bir uygarlığa baş kaldırmaya, onu ortadan kaldırma çabalarına paralel olarak edebiyatın bütün yerleşik değerlerine karşı savaş açmıştı. Üstelik O. Veli o zaman ölmüş bulunduğundan, adı etrafında büsbütün masalsı bir hava doğmuştu. İşte Sezai Karakoç, ilk şiirlerini yayınlamaya başladığında, edebiyat ortamında başat olan anlayış buydu.

Şiiri

Sezai Karakoç, daha ilk şiirlerinden başlayarak gerek kendi kuşağından, gerekse önceki kuşak şairlerinden farklı bir yolu deniyordu. Bu şiirlerde, bir yandan fizik ötesi dünyaya doğru açılımlar görülürken, bir yandan da statik bir zaman çerçevesi içinde tarihe uzanılıyordu. Sonradan Şahdamar adlı kitabına girecek olan bu dönem şiirleri (1952-1956) uzak ve yakın tarihin (daha çok da tarihimizin) çatışmalarını yansıtan minyatür, akustik bir yapı özelliğini taşırlar. Şahdamar adlı şiir, bu türdeki şiirlerinin bir "background"u gibidir. Ötesini Söylemeyeceğim şiiri, bir çocuğun gözüyle Avrupa'ya (bay yabancı) bakışımızı anlatır. Bu çocuk, bay yabancıdan hesap sorar, onu tehdit eder, ama henüz bir çocuktur. Kapalı Çarşı, heba edilmiş bir uygarlığın şiiridir. Sultan Ahmet Çeşmesi, bir esef türküsü söyler. Gene bu şiirlerle birlikte, soyut şiir verimleri gelir. Körfez'de toplanan bu şiirler, tema yönünden daha bir zenginlik gösterir. Aşk, ölüm, tabiat, metafizik temaları bu şiirlerinde boy atar. Balkon şiirinin metafizik yük açısından özel bir yeri vardır bu kitaptaki şiirleri arasında. Balkon, "Ölümün cesur körfezidir evlerde." Ölümse, bir yandan, yeni, fizik ötesi bir dünyayı kucaklamak, bir yandan da taşıdığı "zaman" çağrışımı yönünden metafizik temelin simgesi olur. Balkonlarsa, sanki evlere sokulmuş mezarlardır.

Körfezdeki şiirler yayınlandığı sıralarda, "İkinci Yeni" tartışmaları yapılmaktadır. Bir uçtan, İkinci Yeni'nin ne olduğu, ne getirmek istediği tartışılırken, bir uçtan kimlerin İkinci Yenici olduğu üstüne yargılara varmaya gidilir. Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever gibi şairlerin İkinci Yeni olduğu söylenir. İlhan Berk, bu yeni akımı bütün bütün benimser, açıkça, İkinci Yeniciyim, der. İkinci Yeni Şiir, edebiyat bakışıyla, Orhan Veli anlayışına bir karşı çıkış olarak yorumlanabilir. Öbür özellikleri (ortaya çıkmasına yol açan sosyal, siyasal, tarihi nedenler) yanında bilhassa bu görünüşüyle belirginleşir. Orhan Veli tarzının, şiiri, söyleyiş yönünden adamakıllı ilkelleştirmesine karşılık bu yeni anlayış şiiri girift bir söyleyiş düzeyine ulaştırmak ister. Öyle ki, bunu yapayım derken, anlamsızlığa doğru kayar. Anlamsızlığın anlamı üstüne yazılar yazılır. Bu arada, çeviri şiir ve yazılarıyla Avrupa'dan yardım beklerler. Hiç ilgisi olmadığı halde, Camus ve Sartre bu dönemde en çok tutulan yazarlar olur. Bunların yazıları anlaşılmayacak biçimde Türkçeye aktarılır. Demek istenir ki, bu yolda yazanlar yalnız biz değiliz, Avrupalı yazarlar da böyle yazıyor. Deyişindeki giriftlik yüzünden Sezai Karakoç da İkinci Yenici sanılır. Oysa arada fark vardır. Sezai Karakoç'un şiiri, özü gereği böyle bir söyleyiş özelliğine

bürünmüştür. Hele çıkış noktaları, şiir temaları bakımından bütün bütün birbirinden ayrıdırlar. İkinci Yeni şiir, temelde “secular” bir şiir olduğu halde, Sezai Karakoç’un şiiri aşkın değerlere dayanır. Cemal Süreya, aşkı değil, şehveti yazar, vücuda ilgi duyar, kadın vücudunu anlatır. Turgut Uyar, o dönemlerde çıkan Dünyanın En Güzel Arabistanı adlı şiir kitabında ilk bakışta çarpıcı gelen deyiş özelliğini Tevrat’a borçludur. Öbürlerinden farklı olmasına rağmen gene de büsbütün yerlileşememiştir. Tarihle kurmak istediği bağ yerli olmadığı için iğreti kalır. Edip Cansever, özde bir araştırma yapmak yerine, bütün çalışmasını kelime dizilerini çarpıtmaya hasreder. İlhan Berk, bir türlü yerlileşmeyen ve yerleşemeyen İlhan Berk, İstanbul’da Rumca türküler söylemeğe çıkar. Bütün bu oluşların elbette edebiyat ve sosyoloji yönünden açıklamaları vardır. Bir yerde bu, aydının toprağımızdan ve kültürümüzden kopuşunu gösterir. Eser yerli değilse, bu, yazarın yerli olmayışındandır. Kendi kültür ve uygarlık değerlerimizi hareket noktası yapmayıştandır. O dönemi hemen hemen bütünüyle kaplayan bunalım edebiyatı da Batıdan aşırılmıştır, yerli bir soluk taşımaz. Son dönem Batı felsefesi ve edebiyatı bir bunalımın anlatıcısı oluyorsa, bu, Batının kendine mahsus sosyal ve politik yapısında görülen çözülmeden, kokuşmadandır. Batılı yazar, kendi diyalektiği içinde bu çözülmeyi ve bu çözülmeden doğan unmaz bunalımı ifade etmektedir. Türk toplumunun içine düştüğü bunalım ise bütün bütün başka şartların ve nedenlerin eseridir. Bütün mesele, bunun künhüne varabilmekte. Bu olmadıkça eser özgünlük göstermez ve o çeşit eserin daniskası Batıda zaten vardır. İşte Sezai Karakoç’un kendi kuşağından ayrıldığı önemli bir yanı da buradadır. Sezai Karakoç’un şiirlerini hangi dilden okursanız okuyun, özgünlüğünü yitirmediğini, özünde daima Doğulu bir soluğu sakladığını göreceksiniz.

Sezai Karakoç’un dört şiir kitabından[27]Sesler, Körfez’le; Hızırla Kırk Saat, Şahdamar’la paraleldir. Daha doğrusu, sanki Sesler, Körfezin; Hızırla Kırk Saat, Şahdamar’ın birer açılımı olmuştur. Şahdamar’da tarihî bir örgüye bürünen ideoloji, Hızırla Kırk Saat’te, bununla birlikte daha derin, daha yüklü aşkın bir tarihî yapıyı da omuzlamıştır. Tarih, Şahdamar’da statik bir görünüştedir. Hızırla Kırk Saat’te ise bir süreç halindedir, oluşan bir şeydir. Şahdamar, millî-İslâmî tarihimize bir bakıştır. Hızırla Kırk Saat, İslâmî-evrensel tarihe, destansı nitelikte bir önsözdür. Körfezde, yer yer, genel metafizik platformda yayılan şiirler, Sesler’de daha derin ve aşkın bir soluğa ulaşmışlardır, tabiat da daha bir ön plandadır. Körfez’de, tek kişinin aşkı söylenirken, Sesler’de, aşk kendi başına var olan bir fenomendir.

Körfez'de, aşkın sfer daha gerilerden izlenebildiği halde, Sesler'de daha egemen durumdadır. Bununla birlikte, çizmeye çalıştığımız bu şema, kesin değildir. Biz sadece ilk bakışta göze çarpan genel karakteristikleri belirtmek istedik. Yoksa Sesler'deki bazı şiirler de Hızırla Kırk Saat şiiriyle bağıntılıdır ve bir arada düşünülebilir. Gerçekten söz gelimi Köpük şiiri Hızırla Kırk Saat'in anonsu gibidir. Gene, Sesler'de yer alan Güz Anıtı, Gök Gürültüsü Anıtı, Kış Anıtı ve Yaz şiirleri, metafizik bir alt yapıda zamanı ve tabiatı çerçevelemekte ve bir anlamda, Hızırla Kırk Saat'e varan birer yol olmaktadırlar. Hatta insana öyle geliyor ki, bu şiirler yazılmadan Hızırla Kırk Saat yazılamazdı.

Yeri

Sezai Karakoç, bu gün için, şiirde kendi alanının tek sözcüsüdür. Öz ve biçim bakımından İkinci Yenicilerle ilgisi olmadığı gibi, önceki kuşak şairleriyle de ilgisi yoktur. Cumhuriyetten bu yana, belki tek ilgi Necip Fazıl'la kurulabilir. Ancak burada bir noktayı belirtmek isterim: Necip Fazıl'ın şiiri, sonradan yaptığı bazı değiştirmeler ve eklediği şiirler dışında, aslında dindışı bir duyarlığın şiiridir. Metafizik heyecanları dinî bir kaynaktan gelmez. (Çile şiiri müstesna. Bu şiir, bir dönüm noktası bunalımının, bu noktada çekilen çilelerin ve sonunda Tanrı'yı bulmanın ve kabullenmenin anıtlık bir eseridir ve taşıdığı heyecanlar tamamen din kaynağından gelmedir). Değerler kargaşasının hüküm sürdüğü bir dönemde, "ebedi olma"nın veya "sonsuza varma"nın hafakanını yaşayan bir şairdir Necip Fazıl. Onda korkular vardır, ölüm vardır, cevabını bulamadığı sorular vardır. Ebedi karanlıklar, mahzenler, otel odaları, çan sesleri, yağmur, kaldırımlar.. korkuyla karışık metafizik duygular uyandırır, bir içkayması gibi de bütün şiirlerine yayılır bu duygular. Bir şehir insanıdır. Bu yüzden, şehrin doğurduğu hafakandan kurtulmak, tabiata göç etmek ister. Bütün şiirlerine yayılır bu duygular. Bütün bunlar, Tanrı'ya susamış bir adamın, kendini yeryüzünde garip (yabancı) hisseden adamın, metafizik temelli çileleridir. Sezai Karakoç'sa kasaba adamıdır. Şehre kasabadan inmiştir. Yazılarının birinde (Babıalide Sabah, 29.4.1968) şöyle der: "...Topluma karşı ödevimiz bu. İnandıklarımızı, doğru bulduğumuz şeyleri söylemek. Büyük nehirlerin kıyısından büyük şehirlerin ortasına bir tayf gibi inmişsek işte bunun için. Şehirlerin kapalı ve kirlenmiş havasına, taze dağ havası getirmek, işte bütün hevesimizin özü." Yani ondaki tutku şehirden kaçmak

değil, tabiatı, dağ havasını şehre taşımak. Büyük ölçüde bunu yapmıştır da. Şiirlerinde tabiatı özlemez, yaşar. Başta Hızırla Kırk Saat ve Şahdamar'daki şiirleri olmak üzere, özellikle son şiirleri din kaynaklıdır. Metafizik olgular bir hafakan yaratmaz onda, bu olguları kullanır o. Necip Fazıl'ın sorduğu sorular, Sezai Karakoç'ta cevabını bulmuştur. Necip Fazıl'ın, Sezai Karakoç'a etkisi şiiriyle değil, hazırladığı düşünce ortamıyla olmuştur.

Sezai Karakoç, bu özellikleriyle edebiyatımızda yeni bir çığırın açıcısı olarak anılacaktır.

Mayıs 1968

Yeniden Mutlakçılığa Doğru

Sezai Karakoç'la birlikte "ölüm" yeniden dirilmeye başladı şiirimizde. Necip Fazıl'dan sonraki şiir aşamalarında biyolojik bir olaya indirgenen ölüm, Karakoç'ta yeniden ve yeni bir anlayışla aşkın kimliğini kazanmaya başlıyor. Cahit Sıtkı için ölüm bir korkuydu. Fazıl Hüsnü öleceğine inanmak istemiyor: "İnsan nasıl ölebilir/Yaşamak bu kadar güzelken". Orhan Veli için ölüm, Süleyman Efendinin ölümüdür; Süleyman Efendi ölür, ölüm onunla vardır ve onu aşamaz. Attila İlhan "ölen öldü" der sadece. İkinci Yeni'cilerse bütün bütün yabancı kalmak isterler bu konuya.

Karakoç'un şiiri ölümü ihmal eden, onu adeta görmezlikten gelen bu anlayışa hem bir yandan karşı koymuş oluyor; hem de, bu şiir çizgisinde belirmesi gereken bir akımı temsil etmek görevini yüklenmiş bulunuyor.

Ölüm Nedir? Salt bir biyolojik olay mı? Sartre, hayatın *apriori* olarak anlamı yoktur, diyor. Tanrı yoksa, kabul etmeye mecbur olduğumuz değerler de yoktur; insan vardır, bu kadar. Tanrı olmayınca değerleri seçecek bir varlık gerek demektir. İşte Tanrının yerine geçen insan hayata anlamı kendisi veriyor, değeri de ona verdiği anlamdadır. İşte bir tanrı tanımazlıkla girilince elbette fizik ötesi değerlerin de sözü edilemeyecektir. Yukarda Karakoç'a kadar adlarını sıraladığımız şairlerin davranışları Sartre'ın bu düşüncelerinin ışığı altında kolayca anlaşılabilir. Çünkü bilerek, bilmeyerek bir açı ve bir noktadan böylesi bir anlayışa dayanıyorlar.

Karakoç ise çıkış noktası bakımından onlardan ayrılıyor "existentialisme" nasıl ki Tanrı'nın yok olduğunu ispata uğraşmaz, bunun tartışmasını yapmaz, sırf bir hareket noktası olarak Tanrı'nın yok olduğunu farz ederse, Karakoç da mutlak değerleri kabullenerek yola çıkıyor. Ve şiirini bunun üzerine kurmaya çalışıyor. Ancak onun, bu metafizik değerler karşısındaki tutumu Necip Fazıl'ınkine benzemez. Necip Fazıl'da bu değerler insanın dışında veya üstündedir. Karakoç'ta ise insanla birliktedir. Bizi ölümün kıyısından geçirerek eşya ve insanla kurduğu ilintiler yoluyla fizik ötesini sezdirmek ister. "Balkon" şiiri Karakoç'un kişiliğini gösteren çok güzel ve başarılı bir örnektir. Balkon, ölümün bir sembolüdür. Şiirde hemen her kelime, mısra, bizi bu fizik ötesine doğru sürükler. Balkon ölümün cesur körfezidir evlerde. (Şairin ilk kitabının adı olan "Körfez"in

buradan esinlenmiş olduğunu düşünmek mümkündür). Şaire tabutu hatırlatır. Asılan elbiseler hazır kefendir. Şezlonguna uzanan kimse de ölü.

1940'dan sonrası şiir gelişimimizde dolaylı yoldan konu edilen, bir araç olarak kullanılan bu konu Karakoç'un doğrudan doğruya ve ana sorunu oluyor. Balkon şöyle bitiyor:

Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeğe gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların

Burada, ölüme (ya da ölüm düşüncesine) adeta başkaldırarak Camus'vari bir "çelişme"ye düşüldüğü sanılabilir. Çünkü Camus bir uyumsuz (absurde) eserin bu çeşit çelişmelerden anlaşılacağını söylüyor. İnsan çare aradığı bir olaya şaşmaz da, niçin şaşmadığına şaşar. Bu çelişmedir. Karakoç'taysa çıkış noktasını hatırlarsak böyle bir "çelişme" yoktur (yani uyumsuz bir eserin niteliği olan çelişme), bir kuruluş, (ya da mekanizma, diyelim) benzerliği vardır. Camus'nün insanı, yaptığı işin bir sonucu olmayacağını, saçmalığını bile bile mücadeleye atılır. İnsanın denebilirse en büyük haysiyeti başkaldırmasıdır. Yani Camus'de başkaldırma amaçtır. Karakoç'taysa bu bir amaç değil, belki bir insan gerçeğinin saptanmasıdır. Onun başka şiirlerinde (sözgelimi Şahdamar'da) de bu duruma rastlanır.

Festival adlı şiir de bir noktaya kadar bize Camus'nün Veba'sını hatırlatır: bilhassa ilk dörtlük. Ama bu, bir durumu saptama işi. İkinci dörtlükte Karakoç'un kişiliğiyle yeniden karşılaşırız. Şiir:

Gidelim bulmaya gerçek insanlığın
Çocukluğun sergilerinde ölüleri ve fareleri mısralarıyla biter.

Sezai Karakoç şimdilik yalnız "ölüm" temasıyla ilgileniyor. Başka aşkın alanlara el atmıyor. Belki de bu bir bakıma onların da bu temada gizli bulunduklarını düşünmüş olmasından ileri geliyor. Çünkü bir zaman kavramı bir ölüm kavramıyla daima birliktedir, aynı zamanda hatırlanır.

Ağustos 1962

İşaret Çocukları

İ*şaret Çocukları’*nın[28]yer yer sıkıntılı, hatta hırslı havası içinde hemen soruyorsunuz: Şairin dayanakları nelerdir yahut dayanakları var mıdır, diye. Ama kitap bütünüyle öyle bir etki meydana getirmiştir ki içinizde, bu etki, o bulanıklık içinde yer yer net çizgileri kendiliğinden kristalleştiriyor. Evet, şairin dayanakları vardır. Ama o, sanki cesaretini yitirmiştir yahut kelimelerini bulamamaktadır. Dilinin ucuna kadar gelmiş olan o şeyi söylemeyi göze alamamaktadır. Bu hava içinde şiirler, hatta bazen bir tek şiir devamlı zikzaklar çizer, bir yükselir, bir düşer. Bakarsınız kalbin aşkını söylemeye başlamıştır, bakarsınız guddelerden konuşuyordur. “Ben Alda’yı bunalıyor görüyorum rüyamda” derken, melankolik, hüzünlü, yumuşak, saf bir havası vardır. Ama bu hava hep böyle sürmez. Hemen ardından, bir şehri paramparça etmek, uykuları ortasından yarmak biçiminde görülen hırslı, denebilirse merhametsiz bir psikolojiye bürünür, şair. Bir öç duygusunun, bir erişememe hırsının sarhoşluğudur sanki onu konuşturan. Aşkla şehvet, veliyle Zerdüşt, sevgiliyle fahişe, varlıkla yokluk, zaman ve ölüm, geçmiş ve gelecek arasında zikzaklar çizip durur şair. Birinden ötekine gidip gelir. Bir arayış içinde midir acaba? Yer yer trajik deyişlere ulaşan bir içlilikle topyekûn varlığın türküsünü söylemek ister gibidir. Açlık, varoluş, aşk, zaman, savaş hep içiçe örgülenmiştir, şiirlerde. Evet, göze çarpan bir arayış vardır bütün bunların arasında. Bu bunalım içinde, şair değil de kelimeler isyan eder sanki, “otahı”, “çocuğan” gibi belli başlı bir anlamı olmayan kelimeler çıkar ortaya. Üstelik kelimeleri korkusuzca kullanır. Bir yerde şiir anlayışı yönünden, şiirin soyut biçimde kelimelerden kurulduğu düşüncesine inanmıştır. Bu yüzden aşırı denebilecek bir serbestlikle yanyana getirir kelimeleri. Öyle ki, şiirler, birçok yerde, soyutu da aşıp bir kelime yığını haline gelirler. Kelimenin isyanına şair de katılır:

bir demir mengeneye
koyup sıkmak istiyorum mu
nedir dilimi

Der. Kelimelerin böylesine üstüste gelişi, içiçe girişi sırf şiir anlayışından meydana gelen bir durum değil. Şair, bundan, bir başka biçimde de yararlanır. Bu yoldan, açık ve kesin söylenmiş bir mısraı örtmek, kapatmak ister. Cahit Zarifoğlu’nun belirgin özelliklerinden biridir bu durum. Şurası var ki, böylesi bir şiir tekniği içinde, gerçekten güzel

söylenmiş birçok mısra dağılıp gitmektedir. Ama hemen suçlamayalım. Çünkü şiirin yükünü omuzlayan bölümler de bunlardır. Böylece bu tür bölümler de şiirin bütünlüğü içinde bir fonksiyon yüklenmiş oluyor.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirinin genel atmosferi budur sanıyorum. Bu şiir bize, boyuna arayan ve karar veremeyen çağımız insanının içine düştüğü bunalımı veriyor. Bu bunalımdan dramatik ve trajik tablolar yansıtıyor. Zaman zaman şairin kendisi de bu tür bir krize düşmekten kurtulamamaktadır. İşte o zaman, şair "Yasin" okunan vakitlerin huzuruna bırakmakta bulur kurtuluşu, çocukluğuna sığınır, "herşeyim çocukluğum" der. Bu insanı, bu durmadan kurtuluşu arayan, özleyen insanı, ancak, gelecek olan o kutlu vakit kurtaracaktır. Şair, hep bunu söylemek ister. Ama bundan önce o insanın, içinde bulunduğu "şartı" bilmek ve belirlemek gerekmektedir. "İşaret Çocukları" da işte bunu yapıyor, işe bununla başlıyor. Onun, o karanlık, karışık atmosferiyle çağımızın sıkıntılı insanı arasında böyle bir ortak yan bulmak güç değildir. Ne olursa olsun, sonunda, "İşaret Çocukları", "Efkârın aşılmaz, yalnızlığın kaçınılmaz olduğu" bir vakitte, saralı ve yoksul insanların arasında geleceğin iyi vakitlerini müjdeleyen çocuklardır. "Suyu arıyordum, vardı biliyorum" diyebilen çocuklardır.

Son dönem edebiyatımızın vardığı ve varacağı yerleri göstermek bakımından üstünde durulması gereken, önemli bir şiir toplamıdır *İşaret Çocukları*.

Haziran 1972

Menziller

Cahit Zarifoğlu’nun üçüncü şiir kitabı Menziller.[29]İlk kitabı İşaret Çocukları, ikincisi Yedi Güzel Adam’dan[30]sonra Menziller artık yola koyuluşun şiiri gibidir. İşaret Çocukları’nda şair gövermeye başlayan bir oluşun şiirini veriyordu. Bir arayışın şiiriydi o. Hayır, yanlış anlaşılmasın, şiiri aramıyordu (onu zaten bulmuştu ve hemen bu ilk şiirleriyle usta bir çıkış yapmıştı), şiirle arıyordu. İlerde boy atacak “çocuklar”a işaretler koyuyordu, onların geleceğine ait kehanetlerde bulunuyordu; en saf, en çocuk yüreklerin derinlerinde arıyordu hem sığınağını, hem huruç mevziini ve mevkiini. Ama arayıştır bu: yolumuzun üzerine yalnız iyi çocuklar çıkmaz elbet, yalnız velilerle karşılaşmazsınız orada; şeytanın iğvaları da vardır ara yerde, kötü ruhlar da vardır, aşk aranırken şehvetin tuzaklarına da düşülebilir. Ne var ki, bütüncek bakıldığında bütün bu oluşların her birinde bir hikmetin tecellisini, var oluş hikmetinin cilvesini görmemek mümkün değildir.

Bu yolculuğun badirelerini yarasız beresiz aşabildi mi çocuklar? Aşan da oldu, tökezleyen de oldu bu yolda. Aşanlar büyüyüp Yedi Güzel Adam oldular. Yedi Güzel Adam’dan birinin anası, oğluna şu bildiriyi bıraktı: “Ümmeti gözetmen gerekli.” Onu, bu görevi yerine getirsin diye doğurmuştur anası, böyle söyler. Yedi Güzel Adam, henüz yola çıkmamıştır. Yola çıkmanın hazırlığı içindedir. Bir akşam sofrasında oturup kendi nefslerini ve birbirlerini murakabe ederler, bir durum muhakemesi yaparlar. Bu akşam sofrası, tarihin de bir murakabesidir aynı zamanda. Ailenin bütün üyeleri, kendi bilinç düzeyi ölçüsünde katılır bu murakabeye. Bu murakabe sofrasında sesler duyulur. Maymun, “Abdülhamid’e ölüm” diye haykırır. Abdülhamid’in sesi cevaplar bunu: “Maymuna ölüm” diye. Bu kitap, zorlu bir murakabe senfonisidir.

Nihayet, Menziller yola koyuluşun şiiri olarak belirir. Yola çıkış güzeldir, anlamlıdır, kutsaldır:

“Açık
Anlamlı
Şu bildiğimiz gibi
Ve dünyada
Yere basarak
Okumaya başladık.”

Diyerek çıkılır yola. Bu çıkış, “özgürlüğe doğru”dur. Özgürlüğün doruk noktası Allah’a teslim olmakla özdeşleşiyorsa, teslim olmak üzere çıkılmıştır yola. Artık bütün tedbirleri bırakmak gerek:

“Bırakıyor ardından belâlara beni
Tedbirim öldü gövdemin binası geçti”

Der şair. Teslimiyetin ilk işareti verilmiştir, besmele çekilmiştir. Bu yol, belâsız değildir, ama talip olunacak bir belâdır bu. Ulu Şair Fuzulî, bu belâdan başkasına mı talipti?

Bu özgürlük yolunda şair:

“Ey zarif sen de ata yoluna meylettin
Korkarım binbir belâya dayanmaz sıkletin.”

derken, soyunacağı çileye tahammül edebilmenin ürpertici tevekkülünde, niyaz makamında karar kılmaktadır. Tedbirin öldüğü, gövde binasının fena’ya ulaştığı makamdır burası.

Bu kısa yazıyı şairin şu beytiyle bitirelim:

“Dinlen ey Zarif bilâtedbir çok söz açtın
Bu kırık akılla ne cürettir yaptığın”

Nisan 1977

Bir Şairin Ünlemi “Sebeb ey”[31]

Erdem Bayazıt, bir şiirinde “Adım: Müslüman” diye açıklar kimliğini (Sürüp Gelen Çağlardan). Bu, onun şiirine hangi açıdan bakacağımızı tespitlememiz konusunda önemli bir ipucu verir elimize. Böylece, onun şiirini hiçbir yanlış anlamaya yer vermeden çözümleyip yorumlayabiliriz. Erdem Bayazıt’ın şiiri, çağlardan beri sürüp gelen Müslümanın yaşam trajedisini anlatmak ister. Bu trajedinin kahramanı “Müslüman” çağlardan beri ezilmiştir, zulme ve ihanete uğramıştır ve bugün, kendi durumunu görerek bu kölece şarta başkaldırmıştır. Artık, bileklerindeki ve beynindeki ihanet kelepçesinin farkındadır ve sesini yükseltmektedir: “Elbet kıracağım bir gün bu ihanet kelepçesini.” (s. 30).

Bu “ihanet kelepçesi” Erdem Bayazıt’ın şiirine varmamızda ikinci bir ipucudur. Tarihte “kargaların sırtlanlarla anlaştığı bir günde”, “yabancı bir fırtınaya tutulmuş”, “bir batı karanlığına uğramış” ve bu karanlıkta “kulakları göklerin muştu sesini duymaz olmuş” bir “ülke”nin çocuğudur o. Baştan beri böyle olmayan bu “ülke” şimdi bu durumdaysa, elbet bir ihanetin de içindedir demektir. Sürekli olarak bu ihanetin bilincinde ve algısında olan şair, “dağlardan bir dağ gibi kabaran yüreğinde” bunun acısını “bir hançer ağacı” gibi büyüterek taşır. Buysa, onu yılgıya düşürmez, tam tersine gür ve yiğitçe bir sesle meydan okur. Aynı duyarlık sahibi arkadaşları içinde, umutlar ve müjdelerle yüklüdür. Düşmanını tehdit eden sesi, dostuna umutlar ve müjdeler taşır. Ne var ki, tarihin karanlık gecesi daha sürmektedir, bunu da bilir ve: “Gündüzler nasıl beklerse gecenin bitmesini/Sabırla söküyorum bu tarih gecesini” der (s. 31).

Onun kurtuluş isteği ne bireysel ve kişiseldir, ne tek bir ülkeye özgüdür. “Zulme uğramış bütün yürekler” adına konuşur ve sesi, Kafkasyalıdan Azerbaycanlıya, Araptan Pakistanlıya, Macara, Polonyalıya, Çekoslovakyalıya, Vietnamlıya.. kadar tüm ezilmiş ulusları kucaklar. Evrensel acıyı, bir tarih acısını yüreğinde duyan, yarın, “hesap günü” sorguya çekileceğini bildiği için tüm ezilmiş insanlar adına sorumluluk yüklenen bir şairin seslenişidir bu: “Çünkü defterler açılıp hesaplar sorulduktа/ Yetimin hakkı sorulduktа yoksulun hakkı sorulduktа/ Milletim omuz omuza verip/ Kıyama duruldukta” (s. 30).

Bir de, ihanete uğramış bu ülkenin bir insanı vardır elbet. Bu insanın, o ülkede yaşadığı “mabetleri tükenmiş” (s. 14) bir şehri vardır. Çağlardan beri

sürüp gelen o ihanet eli, bu insanın ve bu şehrin kişiliğini kaybettirmiştir, kendi kendine yabancı kılmıştır. Bu insan, kendi kişiliğinin simgesi olan elbisesini yitirmiştir, sorar: “Nereye gitti diyorum benim elbisem nerede.” (s. 12). Aşka, inanca, toprağa ve sonunda insana veda etmiştir bu insan. Bu noktada, trajedisinin doruğundadır o. Bu şehir mi insanı bu hale getirmiştir, yoksa o insan mı bu şehri böyle sığınaksız, mabetsiz yapmıştır, bilinmez. Şair, o zaman, şu dilekte bulunur: “Durmasın ulu rüzgâr şehri göklere savursun” (s. 15). Ne var ki, bu dilekle de yetinmez şair, şehri kendi içinde ölmeye mahkûm eder: “Şehir bir mahşer gibi içimizde ölür” (s. 17).

Şair, bu simge şehirden hareket ederek gide gide büyük şehirlere, teknolojiye, materyalizme karşı da bir hayıf duyar içinde: “Nereye gitsem hep apartmanlar çıkıyor önüme/ Alıp başımı duvarlara çarpıyor bu yollar/ Gidip gelmelerim bu kısır döngüye girmek için bütün bu çabalar/ Biz bunun için mi geldik.” (s. 42).

Teknolojiye karşı olan öfkesi en çok “Gölgelere Dair” şiirinde belirginleşir: “... suları borulara almalarına kızıyordum –hele hele hep düğmelere basıp yaşamalarına çok çok içerlemiştim— sonra kalkıp Afrikaya gittim –ohh Afrikaya.” (s. 58). Şair, Afrika’ya (teknolojinin girmediği bir yere) gitmek ister ve ancak orada rahat bir soluk alabileceğine inanır. Aynı duygu başka şiirlerinde de dile getirilir: Dağlar (s. 53), Veda (s. 59).

Bu büyük şehirden, teknolojiden nefret, tabiata duyulan sonsuz özlem, kavgadan kaçmak anlamına gelmez onda. Tersine, bu şehri ve bu insanı kendi kökenine kavuşturmak için savaşın gerekliliğine inanır. İlkin müstakbel kurtarıcı olarak bir çocuğa seslenir: “Altımızdan kayan bu ölü şehri durdursana” (Haber Veriyorum, s. 21). Sonra güneşten bir çağ açacak olan savaşçıların bu yanan şehri ele geçireceklerini tahayyül eder: “Kollarını derin balkonlara dayamış bilinçleri ustura savaşçıları / Taradılar gözleriyle ağır ağır şehrin saçlarını/ Ayıkladılar bir bir bitlerini/ Fosfor ellerini uzatarak balkonun uçsuz uzantısından/ Yanan şehri tuttular” (s. 28). Madem böyledir, “diriliş saati” de yakın demektir ve “Güneş bir mızrak boyu yükselince” (s. 29), o vakte erişilecektir.

Erdem Bayazıt, bu kavgacı, savaşçı yaklaşım dışında, başka temalarla da zenginleştirir şiirini. Kitabın ikinci bölümünde, yaşamak, ölüm, aşk, insan, tabiat vb. temaları yer almıştır. Erdem Bayazıt, paradoksa kaçmadan, çoğu kez simgelere başvurmadan yalın ama vurucu bir anlatımla işler bu öğeleri. Ölümle her şeyin bitmeyeceği inancı şu dizelerle anlatılır:

“Doğmadan ölüme yöneldik gerisi yok diyenler var/ Sınırlı yıl oyunlarına inananlar var” (s. 43). Gene, zaman ve ölüm kavramları: “Bilmiyoruz işliyor saat tıkır tıkır/ Her yerde ve her şeyde /Sesini çizerek sonsuzluğa/ tıkırtıların kımıltıların ve uzayan ağaçların” (s. 56), dizelerinde, bu, anlaşılır biçimde ortaya konmuştur.

Kitaba adını veren “Sebeb Ey” şiiri, şairin aşkın (transcendent) açıdan dünya görüşünü özetler. Bu şiirde yaradılışın hikmeti aranır. Eşyanın ve tabiatın (ya da daha geniş bir deyimle varlığın) sürekli ve sonsuz metamorfozu ölümden hayata ve hayattan ölüme doğru oluşan bu kesintisiz akış anlatılır. Ve sonunda her şey (bütün oluş) sebebe (yaratıcıya) dayandırılır.

Erdem Bayazıt, Cahit Zarifoğlu gibi karışık imgelere, uzak çağrışımlara başvurmaz. Cahit Zarifoğlu, Müslümanın yaşantısının özenilir ve özlenir yaşantı olduğunu belirleyebilmek için çoğunlukla anılara yönelir, toplumun bilinçaltını dile getirir. Erdem Bayazıt’taysa bilinçaltı yok gibidir, geçmişe değil, geleceğe yöneliktir ve bu görünümüyle köktenci (radikal) bir niteliktedir şiiri. Onun geçmişe yönelişi bile bir hesaplaşma biçiminde ortaya çıkar, yitirilmiş geçmiş için hesap sorar: “Biz vardık, şimdi o biz nerede.” (s. 16). Bu yanıyla Erdem Bayazıt, Akif İnan’dan da ayrılır. Akif inan, kendine özgü bir dünya kurmuştur, bu dünyada her şey yerli yerindedir, yerleşmiştir ve İnan, bu yerleşik düzen içinde konuşur. Erdem Bayazıt’sa zamanından ve çevresinden memnun değildir. Varolan bir düzenden kurtulup, yeni bir düzen aramanın içindedir. Daha açık bir deyişle şiirlerinin işlevleri ayrıdır. Akif İnan, var olacak bir dünyayı varmış gibi göstererek ve okuyucuyu o dünyaya çekerek anlatır ülküsünü, o ülküyü okuyucunun düşüncesine sindirmek, onda yaşatmak ister gibidir. Erdem Bayazıt’sa varolan dünyayı bir olgu, değiştirilmesi gereken bir veri olarak kabullenir ve o ülkünün geleceği muştusunu, umudunu verir.

Nisan 1973

Akif İnan'ın Şiirleri Üzerine Genellemeler

Öyküyle ilgili bir yazımda "Öykü kuraldan önce gelir. Şiir için, öteki türler için de böyle değil mi?" diye bir soru ortaya koyuyordum.[32]Bununla da, şiirin olsun, öykünün olsun belli kurallara bağlanarak yazılmasının zorunlu olmadığını, önce edebiyat ürününün meydana getirilmesi, kuralların sonradan bu ürünlere bakarak konunun uzmanlarınca tespit edilebileceğini anlatmak istiyordum. Bu görüşüme şimdi de sahip çıkıyorum. Durum, tabiatın insandan önce var oluşu, fakat kurallarının sonradan keşfedilmesi olayına benziyor. Durumun özellikle *avant-garde* (öncü, yenilikçi) ürünler için geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Önce ürün gelir, arkasından kurallar belirlenir. Bu demek değildir ki, belirlenmiş kurallara göre verilen ürünler eski olur. Kimi zaman bunun tam tersini bile iddia edebiliriz. Belirlenmiş kurallara göre ürün verme çabasını gösterenler taşıdıkları yenilikleri öne çıkartabilmek için daha büyük çaba göstermek zorunda kalabilirler. Bunun Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki örneklerinden biri Necip Fazıl Kısakürek'tir. Klasik şiir ölçüleri (biçimleri) içinde öncü ve yeni bir muhtevayı dile getirme başarısını gösterebilmiştir. Günümüz Türk şiirinde ise aynı yolun (biçimde teamüllere bağlı, ama özde yeni olma yolunun) örneğini Akif İnan'ın şiirinde buluyoruz.

Şimdi burada, bana ilgi çekici görünen bir tespiti hemen yapmalıyım: Akif İnan'ın şiirinin özde yeni olduğunu söylerken maksadımızın açıklanması gerekiyor. Çünkü onun şiirinde kullanılan temalara baktığımızda (zaman, ölüm, aşk tasavvuf gibi) temaların ondan önceki şairler tarafından da ele alınmış olduğunu herkes söyleyebilecektir. Buna rağmen, yani hem biçimdeki klasik tarza bağlı kalınması, hem bilinen temaların ele alınması hususlarına rağmen bu şiirdeki yenilik bir bakışta anlaşılabilmektedir. Acaba bunun sırrı nedir?

Veya bu şiirler, böyle bir başarıyı neye borçlu olabilir? Hem öz yönünden, hem biçim yönünden kullanılmış olanla yetiniyor görünmelerine rağmen elle tutulur bir yenilikle karşı karşıya bulunmamıza getirilebilecek açıklama ne olmalı? Bu durumu ben bütün şiirlerin, hemen bütün mısralarında kullanılan yeni imajlarla yorumluyorum. Akif İnan şiirinin "püf noktasının" bu noktada bulunabileceğini düşünüyorum.

Bu durum onun şiirlerinde hissedilen özenli işçiliğinde açıklamasını sağlıyor. Yeni imajlara ulaşabilmek için sarf edilen emek bu şiirleri aynı

zamanda elle tutulur birer emek ürünü olarak karşımıza çıkartıyor. İşçiliğe aşırı önem verilmesi, onun bu tarzdaki şiirlerinin az olmasının sebebini de ortaya koymaktadır. Onun, yayınlanan iki şiir kitabındaki şiirlerinin toplamı 55'tir (Hicret'te[33]22, Tenha Sözler'de[34]33 şiir).

Belirtilmeli ki, yeni imajların bulunması hususunda çekilen emekler Akif'i "zor" söyleyişlere ulaştırmıştır (veya itmiştir). Bu şiirlerde görünen sadeliğe kolay kolay "sehl-i mümteni" denilebileceğini sanmıyorum.

Şiirlerin böyle emek mahsulü olarak ortaya çıkartılması, bu şiirlerin biçime ve kurala sıkıca bağlanmış olması, bu şiirlerle serazat söyleyişlere ulaşılmasını önleyen bir etken olarak da yorumlanabilir. Belki bu yüzden, bu şiirler, serbest çağrışımlara, kendini kapıp koyuvermelere de kendini kapamış gibi görünmektedir. Akif'in şiiri bu yönüyle, kendi kuşağının bir başka şairine, Cahit Zarifoğlu'nun şiirine benzemekten çok, Necip Fazıl'ınkiyle mukayese edilebilir. Bu ince ve yoğun işçiliğin eseri olan şiirler kalbin ve dilin fışkırışlarından çok, kalpte yetiştirilip büyütülmüş şiirler teşhisini yapmamıza yöneltiyor bizi. Gene aynı sebepten (bu şiirlerin işçilik gerektirmesi sebebinden) dolayı bu şiirlere aklın ve mantığın şiirleri olarak bakmamızın yanlış olmayacağını düşünüyorum.

Biçimsel yönden bu şiirlerin heceyle yazılmış olduğunu da belirtelim. Şiirlerin tümüne, kesik, fakat aynı zamanda yumuşak bir eda hâkim.

Acaba Akif İnan'ı, kuşağının öteki şairleri arasında biçime böylesine sadık kalmaya yönelten etken(ler) var mıydı?

Ben bu sorunun cevabını Akif'in, daha ilk gençliğinden başlayarak divan edebiyatının ve halk şiirinin zevkini tatmış, dahası zevkini bu tatlarla beslemiş olmasında bulmak istiyorum. Lise sıralarında onun sınıf arkadaşlarının çoğu aruz vezninin mahiyetini kavramakta acze düşerken, o aruzla şiir örnekleri veriyor, ilk şiirlerini aruzla yazıyordu. Klasik şiirimizin belli başlı şiirleri olduğu kadar, son dönem aruz şairlerimizden de birçok şiiri ezbere okuyabiliyordu. Ahmet Haşim'in, sanıyorum, bütün şiirleri ezberindeydi. Aruzun ve hece vezninin zevki onda sonradan edinilmiş ve kafasının bir köşesine bırakılmış bir bilgi kategorisi değildi, onun kafa ve zevk eğitimi bu şiirlerin süzgecinden geçirilerek sağlanmıştı. Aynı kuşaktan rahmetli Zarifoğlu, Erdem Bayazıt, Alaeddin Özdenören günümüz edebiyatını tanıyarak şiir yazmaya başlamışlarken, Akif İnan klasik edebiyatımızı tanıyarak ve o edebiyatın zevkini tattıktan, yaşadıktan sonra şimdiki şiirine ulaşmıştı.

*

Akif İnan'ın şiirleri anlam yönünden genelde iki katmanlıdır: bir görünen anlam, bir de dipte kalan (gizli) anlam. Mesela Hicret kitabında yer alan "Ağ"ı bu çift katmanlı anlam içeren şiirine bir örnek olarak gösterebiliriz. Bu şiirde kullanılan "yerli düşünce"den İslâm'a, "heykeller"den bir devletin ideolojisine, "haber"den (İslâmî) tebliğe, "beton, saksı, gökdelen" kelimelerinden çevreyle ilgili tepkilere, "ağ" kelimesinden çağdaş insanın tutsaklığına, çaresizliğine veya bunun zıddı olarak kendini dışarıya karşı koruma altına almasına ulaşmamızı sağlayabilecek iç anlamları bulabilmekteyiz. Nitekim adı geçen şiirin son mısraında geçen "ağ" kelimesini, aynı kitabın ilk şiiri olarak yer alan "Umut Gazeli"nin son mısraı ile bir arada düşündüğümüzde (burada Akif İnan şiirine bütünsel olarak bakıyoruz), "Bir zırha büründüm bu çağa karşı" mısraını yorumumuzu doğrular nitelikte buluyoruz. "Urfa bir dağ gönlüm bir ağ içinde" derken, çağa karşı kendini bir ağ içinde korumaya almışlığın ifade edildiğini görebilmekteyiz. Daha ileri giderek "zırh"ın anlamını da sorabiliriz. Zırhın anlamını ve şairin kendisini çağa karşı niçin bir zırha bürünmek zorunda hissedişini...

Akif'in şiiri alegori yönünden de zengindir. Buna Hicret kitabındaki bir kelimeyi, sadece "Hicret" kelimesini örnek vermekle yetinmek istiyorum. Bu kelime çeşitli şiirlerde, çeşitli anlamlara karşılık gelecek biçimde kullanılmıştır (Akif'in şiirinin işçilik ürünü olduğu hususundaki sözümüzün de kanıtı diye ele alınabilir bu örneğimiz). Şöyle ki:

• El Gazeli'nin son mısraında geçen "göçetsem" kelimesi lügat anlamında,

• Kaside (s. 22) şiirinin 13. beytindeki "hicret ettim" fiili mecâzî anlamda, aynı şiirin 23. beytindeki "taşınmak" kelimesi keza mecâzî ve remzî bir anlamda.

• Zaman (s. 34, beyit: 17) şiirinde geçen "Göklerin yolunu sorabilirim" ifadesi, tasavvuftaki seyr-i sulûk anlamında,

• Ölüm (s. 40, beyit: 2) şiirinde geçen "göç" hem ölüm, hem de tasavvufta vahdet-i vücut anlamında,

• Toprağın Babası (s. 55, beyit: 4) şiirinde geçen "hicret" tarihî ve ıstılahî anlamında,

• Sensin (*Tenha Sözler*, s. 31, beyit: 7) şiirinde geçen "hicretim" kelimesi hem sevgiliye sığınış, hem gene tasavvufta fenafişşeyh anlamında,

Davet (*Tenha Sözler*, s. 43 mısra: 5) şiirinde geçen "hicret" kelimesi sevgilinin memleketine gitmeyi veya ölümü veya şairin kafasında geliştirdiği bir ütopya yolculuğu ifade edebilecek bir anlamda, kullanmıştır diye yorumlanabilecek bir anlam spektrumu içinde sunulmaktadır.

Akif'in şiirinde kullanılan "aşk" kavramı da çift katmanlıdır; tensel aşk ve ilâhî aşk birbirinin yerine geçebilecek biçimde kullanılmıştır. Kimi zaman aşk kelimesinin kullanılmasından bile kaçınılarak bu kelimenin yerine mesela "ilgi" kelimesinin tercih edildiği olmuştur (*Hicret*, s. 19).

Aşk yönünden yapacağımız bir karşılaştırma ilginç olacaktır: Mesela Erdem Bayazıt'ın şiirinde reel aşk yüceltilmiş, neredeyse bir "ideoloji" haline getirilmiştir. Onun şiirindeki her kavram gibi, aşk da yüksek tonda seyreder (Sana, Bana, Vatanıma... Dair şiirini örnek gösterebiliriz).

Cahit Zarifoğlu'nda tasavvufî anlamdaki aşkla tensel aşkın yeri ayrı ayrı belirlenmiştir. Mesela Menziller'deki şiirlerinde tasavvufî aşk retoriği yoğunluktayken, ilk kitabı İşaret Çocukları'nda açık kalplilikle tensel aşk dile getirilmiştir (Berdücesi, Delikanlılar vb.) Onun bazı şiirlerinde, tensel aşkın melankoliye dönüşmüş biçimlerini de bulabiliriz (Berdücesi).

Alaeddin Özdenören'de ise aşk, neredeyse günlük yaşantının rutinleri arasında yer almaktadır.

Akif İnan ise zaman zaman aşkı telaffuz etmekten mahcubiyet hissine kapılmaktadır. O, reel aşkı, kimi zaman ilâhî aşka dönüştürüyor; kimi zaman da ilâhî aşk söylemi içinde kalması düşünülebilecek aşkı hayata müncer kılıyor, fakat tensel olarak değil, yücelterek... Burada şöyle bir genelleme yapmaktan kendimi alıkoyamıyorum: Hicret'teki şiirlerde dünyevî aşk tasavvufa dönüştürülebilirken, Tenha Sözler'de yer alan şiirlerdeki aşkı dünyevîliğe irca etmek mümkün görünmektedir. Bunun sebebini Akif İnan'ın aşk anlayışının daima yüceltilmiş olarak dışa vurduğu noktasında arayabiliriz.

Bu şiirler, zaman, ölüm, tasavvuf, büyük insanlar, şehirler, günümüz ve günlük yaşantı ile ilgili temalarla zenginleştirilmiştir. Ama asıl ağırlığın aşkta ve özellikle tasavvufî anlamdaki aşkta tecelli ettiğini söyleyebiliriz. O kadar ki, bu kitaplarda (*Hicret* ve *Tenha Sözler*) yer alan bütün şiirlerin alt yapısını, temel malzemesini aşk teşkil ediyor desek mübalağa etmiş sayılmayız. Bu iki kitapta yer alan şiirler toplamına ben bir ad veriyorum: "Aşk'ın Kitabı".

Haziran 1992

Alaeddin Özdenören'in Şiiri

Alaeddin (Özdenören), bir yazısında, "Habersiz" adlı şiirini şöyle yazdığını anlatıyor: "Yaz. Sıcak mı sıcak. Yeğenimle Uzunoluk'taki [Maraş] evimizin eyvanında yatıyoruz. İki üç yaşında var yok. Uykusunda gülüyor. Kalbimden bir şiir akıntısı sızıyor. Ay eyvanı baştan aşağı yalıyor. O gece 'Habersiz' adlı şiirimi yazdım."[35]Bu yazının başında, yıl 1957 olarak belirtilmiş. O yıllar, "İkinci Yeni" adı verilen şiir akımının en civcivli dönemidir. Bu akımın tutumu, bizim hepimizin Erdem (Bayazıt) dâhil, Alaeddin, Cahit (Zarifoğlu) –Akif (İnan) hariç- şiir ve edebiyat anlayışına uygun ve denk düşüyor. Gerçi Alaeddin'in Habersiz başlıklı şiirinin İkinci Yeni şiir telâkkisiyle bağdaştığını ve uyuştuğunu söylemek istemiyorum; bu şiir, daha çok "Birinci Yeni" (Orhan Veli tarzının getirdiği şiir) telâkkisinin, halk şiirinin edasıyla örtüştürülmüş ve birinci yeni'nin lirizm katılmış bileşimini simgeler. Ama Alaeddin'in o tarihten başlayarak yazdığı şiirlerin genel karakterinin kelimeye dayalı yanının ağırlıkta olduğunu belirlersek, 1957 yılının, onun şiirinde bir dönüm ve bir bakıma bir başlangıç tarihine mebde olduğu ortaya çıkar. Dönüm noktası diyorum, çünkü onun şiirinin başlangıcı, çocukluk yıllarına kadar geriye götürülebilir. O, ilkokul yıllarından başlayarak şiir yazıyordu. Ama şiirini bilinçli biçimde oluşturmaya başlamasının tarihini, kendisinin de zımnen belirttiği gibi, 1957 olarak kabul edebiliriz.

O tarihte *Varlık*, *Dost*, *Türk Sanatı* gibi önde gelen dergilerle daha pek çok dergi, İkinci Yeni'yle kıyasıya savaş halindeydi. Attila İlhan, o savaşçıların nerdeyse başını çekiyordu. Oysa biz, bir yandan, Attila İlhan'ın şiirini de önemsiyor ve onun şiirindeki lirizmi ve şairaneliği beğeniyorduk. Aynı zamanda Orhan Veli'nin tarzı da bizim için yeniydi ve onu da sırf "yeniliği" açısından tutuyorduk. O tarihlerde bizlerin 16-18 yaşlarını süren genç insanlar olduğumuz akılda tutulursa bunun sebebini anlamak kolaylaşır. Bizler, o sıralarda, mektepte öğretilen bilgilerle yetinmek istemiyorduk. Bu yüzden kafalarımız köktenci bir dönüşüm taraflısı olarak biçim alıyordu. Dolayısıyla mektepte öğrendiğimizin dışında kalan her ne varsa, Orhan Veli dâhil, bize bir çekim noktası olarak görünüyordu. Evet, elbet Orhan Veli de... Çünkü o da, o tarihlerde, henüz edebiyatın bütün kesimlerince kabul görmüş değildi. Varlık dergisi, daha çok onun şiirini benimseyen ardılların şiirine yer veriyordu. *Dost* dergisi keza... Hisar

dergisinin bu şiir tarzına muhalif tavrı henüz keskinliğini sürdürüyordu. *İstanbul*, *Türk Sanatı* gibi muhafazakâr dergilerin de muhalefeti henüz sönmemişti. Her ne kadar bu dergiler serbest şiir tarzının örneklerine sayfalarını açmış olsalar da "ideolojik" planda muhalif tavırları sürüyordu.

Alaeddin, o dönemde Orhan Veli'den Cahit Sıtkı'ya Ziya Osman'a Fazıl Hüsnü'ye günün geçerli bütün şairlerini hatmediyordu. Attila İlhan'ın Sisler Bulvarı, onu sarsmıştı. Oradaki melankoli ve lirizm, sanıyorum, tam da, onun haleti ruhiyesine tercüman oluyordu. Ve derken birdenbire Yerçekimli Karanfil, Üvercinka, Dünyanın En Güzel Arabistanı kitapları Türk şiir ortamına birer bomba gibi düştüler. Alaeddin Üvercinka'yı öylesine beğendi ki, o kitap hakkındaki ilk yazı onun imzasını taşır. Alaeddin, Ahmet Haşim'i, Yahya Kemal'i de seviyor, onları da okuyordu. Onun divan şiirine de ünsiyeti vardı.

Aslında genelde bizim arkadaş kümesinin, özelde Alaeddin'in şiirini meydana getiren kültürel ortamın bir resmini çıkartmak istiyorum. Burada, Alaeddin'in şiir yazmaya başladığı dönemde geçerli ve ağırlıklı olan şiir telâkkisini vurgulamak gerekiyor. Aslında bizim kuşak, dolayısıyla Alaeddin, edebiyat ve şiir dünyasına Orhan Veli ve arkadaşlarının Garip şiiri ile gözünü açtı. O dönemde, bu şiirin güncelliği ve etkisi doludizgin sürüyordu. Ancak bu akıma muhalif veya belki daha isabetli bir ifadeyle tepki olarak yeni şiir akımları da bir yandan uç veriyordu. Bunun önde gelen adlarından biri Attila İlhan'dı. Ayrıca Fazıl Hüsnü'nün şiir çizgisi de hat değiştirmiş bulunuyordu. O da, gitgide daha kapalı, daha soyut, daha bir kelimeye dayanan ve anlamı örtülü olan bir şiir tutumuna doğru gidiyordu. Fazıl Hüsnü'nün bu çizgisinin İkinci Yeni etkisiyle oluştuğunu ileri sürmek doğru olmaz. Onun şiiri, doğal olarak böyle bir yönseme içindeydi. Keza Asaf Halet Çelebi'nin şiiri de doğuştan hikemî bir tutumun örneği olarak çıkmıştı ve onun kapalılığının da İkinci Yeni ile ilgisi yoktu. Aynı şekilde Özdemir Asaf'ın şiiri de, bir bakıma, kelime oyunuyla ve bilmecemsi çalımlarla kendine göre bir hikemîlik denemesi içinde görünüyordu.

İkinci Yeni şiir akımı, Demokrat Parti'nin sağladığı kısmî serbestlik ortamının ürünüdür. Her ne kadar bazıları, tam da bunun aksini iddia etseler de... Onlara göre, İkinci Yeni, Demokrat Parti'nin getirdiği baskı düzencesinin bir ürünüdür. Şair, kendini açıkça dile getirmekten çekindiği için, anlamları kapatıyor, kelime oyunları yapıyor ve kendini ancak böyle ifade ediyor, diyorlardı. Eğer siyasal ortamla edebiyat arasında bir bağlantı kurulacaksa, bence, bu bağlantı, getirilen siyasal kısıtlamalardan dolayı

değil; tam tersine açılan serbestlik ortamının sağladığı yeni arayışlara çıkma hamlesi ve hevesi ile kurulabilir. İkinci Yeni şairlerinin Demokrat Parti'ye muhalif çizgide bir yer tutmuş olması bireysel yönden etkili olsa da, asıl, getirilmiş olan toplumsal ve siyasal serbestlik ortamının belirleyici ırasına dikkat edilmelidir. Aslında o yıllarda, belirgin bir "aydın despotizmi"nin yaşandığı ve asıl sıkıntının bu despot aydınlar tarafından Demokrat Parti'ye çektirildiği unutulmamalıdır. Demokrat Parti, iktidarda bulunmasına rağmen, bu aydınlara muhalefet etmek zorunda bırakılmıştır. Bu da onun iktidarına ve bazılarının canına mal olmuştur ('60 hükümet darbesi bir başbakan ile iki bakanın idamı ile sonuçlanmıştır). Burada bizim için önemli olan, bütün bu farklı şiir telâkkilerinin neşvünema bulmasının o döneme rastlamış olmasıdır. Alaeddin'in ve arkadaşlarının şiir telâkkilerinin oluşması ve asal çizgilerinin belirginleşmeye başlaması da, o dönemin ürünüdür.

Alaeddin ve arkadaşları '50'li yılların siyasal karakterinin getirdiği çalkantıyı ve o dönemde ortaya çıkan edebiyat tartışmalarını ve şiir telâkkilerinin tümünü içerden ve birebir yaşayarak edebiyat ve şiir görüşlerini oluşturdular. İçerden yaşayarak diyorum, çünkü ilk gençlik yaşlarının en civcivli döneminde (16-18 yaşlarında), onlar yalnızca bir edebiyat ve şiir izleyicisi olarak kalmadılar, hem kendi hazırladıkları yöresel gazetelerdeki edebiyat sayfalarında, hem de İstanbul'da, Ankara'da çıkan dergilerde yayınladıkları ürünleriyle, edebiyat ortamının aktif ve fiilî birer üyesi olarak göründüler. Ve bu ortam tümcek onun/onların edebiyat görüşlerinin oluşmasında etkili oldu.

Alaeddin, yıllar sonra, Cahit Zarifoğlu'nun ve Akif İnan'ın karşılaştırmalı olarak şiirlerini incelediği *Şiirin Geçitleri* (1997, Konya) adını taşıyan kitabında, şiiri şu cümlelerle betimlemeyi deniyor: "...şiir her ân yenilenen ve kendi üstüne katlanan ân'ları kelimelerin içine hapsetmek zorundadır. Bu da esefle söylemeli ki, inanılmayacak kadar zor bir iştir. Dışımızdaki âlemin birbirini izleyen (mütevali) hallerinden her biri tek başına mevcuttur. Bunların çokluklarının bir realite haline dönüşebilmesi için bilinç tarafından hıfzedilmesi gerekir. Bilincin bunları hıfzetmesi demek, onları birbirine katması demektir. Yani bu çeşitli haller bilinçte iç içe giriyor, fark edilmeden kaynaşıyor ve bu kaynaşma sonunda geçmiş hale katılıyor ve bu kesintisiz devam ediyor. Bu akıntı nokta ve aralıklara bölünemez. Tıpkı hareketin bölünemezliği gibi. Süre ve hareket bir eşya makulesi olmayıp, bir zihin sentezidir. (...) Şiir dile atılan bir tohumdur, dil

buna karşı direnir, ama tohum önünde sonunda boy atmakta gecikmeyecektir ve böylece şiir doğacaktır. Şiir ruhun tohumudur, dilde büyür. Şiir, şairin dile karşı verdiği bir özgürlük savaşının ürünüdür. Özgürlüğün meyvesidir. İşte güçlük, ruhun derinliklerinde, tamamıyla dinamik bir süreç olarak birbirleriyle kaynaşmış ân'ları (her ân bir yeniliktir) dile aktarmakta ortaya çıkıyor. İşte büyük şair bilincinden çekip çıkardığı bu ân'ları (yenilikleri) bölünmez bir melodi teşkil edecek şekilde sunabilen insandır.. yani *dil engelini* aşabilen insan. Çünkü dil bilinçteki hareketliliği kavrayabilmek için onu durdurmak zorundadır." (s. 39-41).

İncelediği şairlerin bir özelliğini açıklamak için yaptığı şiir üzerine olan bu açıklama, onun kendi şiiri için de geçerlidir. O da, şiirin, bir *dil işi* olduğu kabulünden hareket ediyor. Kuşkusuz, Jaspers'in dediği gibi, insan, insan olmaklığı dolayısıyla dilin içindedir ve dilin dünyasının dışına çıkması söz konusu değildir. Ancak Alaeddin, bu geniş perspektifi, yani insanın mahiyeti üzerine olan bir açıklamayı tekrarlamak için ileri sürmüyor görüşünü. O, bir bakıma, Cemal Süreya'nın "şiir geldi kelimeye dayandı" biçimindeki aforizmasının felsefî temellendirmesini yapmayı deniyor. Nitekim onun şiiri de, her şeyden önce dilin özgün kullanımına dayanıyor: dikkatini ne söylediğinden çok, nasıl söylediği üzerine yoğunlaştırıyor.

Söylemek bile fazla, Alaeddin'in şiiri, başka her şairde olduğu gibi, kendi döneminin temel ırasından izler taşıyor. Onun şiiri İkinci Yeni şiirinin en coşkulu döneminde oluşmaya başladı. İkinci Yeni şiirinin neşvünema bulduğu sırada, bu şiir üzerine yapılan tartışmaların ana konusu "anlam" üzerineydi. Çoğu eleştirmeci bu şiiri anlamdan yoksun bulduğu için eleştiriyor ve bu şiiri saçma olarak nitelendiriyordu. Cahit'in şiirinin anlam üzerine korkusuzca saldırdığını görürüz. Onun tam tersi bir yerde duran Akif'in şiiri ise, hem eski biçimi korumak, hem de beyit düzenine dayalı olan bu şiirde anlamlı bütünler oluşturma çabasıyla temayüz etmiştir. Erdem'in şiiri daha da farklı bir düzlemde oluşur; onun şiiri, sürekli vurgulanan ünlemleriyle, kendine destansı söylemin içinde bir yer bulmaya çalışır. Alaeddin'in şiiri ise, her mısraı kendi içinde açık ve anlaşılır bir imgeyi dile getiriyor görünmesine rağmen, şiirin bütünü itibariyle bakıldığında, kapalı bir kutu olarak çıkar karşımıza. Bu yüzden, açıkmış gibi, kolayca anlaşılırmış gibi görünen tek tek mısralara rağmen, şiirin bütününden, bizi tek bir anlama yönlendirebilecek bir ipucu bulmakta zorlanırız. Bu yüzden her bir şiirin farklı yorumlara açık bırakıldığı söylenebilir.

Bir bütün olarak bakıldığında, şiirlerin hepsine sirayet etmiş bir hüzün tonunun başat olduğu görülüyor. Yıkık ve kırık bir kalbin feryadını, sızlanışını, acısını, isyanını nerdeyse her bir şiir tekinde gözlemleyebiliyoruz. Neşe edasına hiç rastlanmıyor. Şiirler, tümüyle bir hüzün çığlığı gibi yükseliyor. Bu söyleyiş, şiirlere içli bir lirizm katıyor. Demek ki, bir genelleme yaparak, bu şiirlerin, baştan sona, bir hüznü terennüm ettiğini ileri sürebiliriz. Ancak hüzün kavramını burada, bu şiirlerin ortak teması anlamında kullanmıyorum. Kelimeyi şiirlerin ortak edası, bu şiirlerin ortak söylemi (retoriği) anlamında kullanıyorum. Şiirin konusu, izleği her ne olursa olsun, hüzün tonu hepsinin üstünde bir üslûp gibi ve bir üslûp olarak yer alıyor. Şiirinin bu özelliği yüzünden (yani bir hüznü terennüm etmek üzere söylenmiş olması dolayısıyla) tahkiyeye de yer verilmiyor. Cahit Zarifoğlu'nun çoğu şiirinde tahkiye bir çıkış ve söyleyiş yolunu açarken, Alaeddin'in şiirinde tahkiye hiç yoktur diyebiliriz. Var gibi görünen yerlerde de, aslında bir tahattur etmeni olarak kullanılmıştır: Ayak Sesleri, Narin Irmaklar, Güneş Donanması, Ölebilirim, Anış şiirlerinde olduğu gibi.

Onun şiirlerinde dile getirilen izlekleri kabaca şöyle sıralayabiliriz: *Nostalji*: tahassür (Ayak Sesleri, Narin Irmaklar, Güneş Donanması, Ölebilirim, Anış); *zaman* (Sır, Bitmeyecek Sevgili); *güzelleme* (Ağrı, Sayıklayış, Kalanlar, Tepedeki Gül); *aşk* (Kalbim Sağ Yanımda, Aşkı Gözleriyle, Kaçak, Visal, Yağmur, Yıkandıkça Azgınlaşan Bir Ateş Gibi); *ölüm* (Cebimde Ölümüm, Sır, Kaçak); *yalnızlık* (Yalnızlık Bir Addır, Hüzün Uçurumları, Hüzün Yılları, Yalnızlığımızdır, Yalnızlığın Kucağı); *metafizik coğrafya* (Kafkasya); *hafakan* (Ötean); *hastalık* (Serpintiler). Ayrıca Kereme Ağıt şiiriyle başlayıp devam eden onyedi parça şiir ağıt içerikli bir tarzda terennüm ediliyor. Her ne kadar izlekleri örneklemeye çalıştımsa da, bu örnekleri kategorik olarak algılamak yerinde olmaz, biz, asal karakteri vermeyi denedik; aynı şiirin içinde başka izleklere yer verildiğini gözlemek de mümkündür.

Bu şiirlerin günlük sorunlarla ilgili olmadığını da ileri süreceğim. Şiirlerde günlük sorunları anıştıran, çağrıştıran kelimelere, imgelere yer verilmiş olması, onların günlük ya da gündelik sorunlarla uğraştığı, gündelik sorunları kendine dert edindiği anlamına gelmiyor. Bu belirlemeyi, bu şiiri övmek için de, yermek için de ileri sürmüyorum. Bu belirlemeye konu olan bir şiir, sırf bu yüzden başarılı olabileceği gibi, başarısız da kalabilir. Ben, bu belirlemeyi, yani Alaeddin'in şiirinin gündelik konuların

dışında kalmış olması belirlemesini, onun bir özelliği olarak ortaya koymak istiyorum. “Ben artık bir kent yorgunu değilim” (Yalnızlık Bir Addır) mısraı, kent ve yorgunluk kelimelerini yan yana getirerek bir imge kuruyor. Ancak bu imge bizi doğrudan çağımızın kent yaşantısından yakınan insanına götürmüyor. Şiirin bütününden, kent yaşantısına karşı çıkan o bildik çevreci söylemine ulaşmıyoruz: bir bildiri varsa, sanılanın dışında bir yerde konum alıyor, o da, bireyin çoğalan yalnızlığı. Bu yalnızlık giderek artan bir dozda şiirin bütününe yansıyor. Bu şiirde yer alan tasalar, aslında birey eksenli görünmesine ve dile getirilişi birey ekseninde oluşmasına rağmen, bireyci bir telâkkinin ürünü de değildir. Belki bireyseldir, ama tek bireye indirgenmesi de doğru kaçmaz. Bireyci olmayan, ama bireysel ve aynı zamanda geneli kapsamak isteyen tasaların sözünü etmenin isabetli olacağını düşünüyorum. Hafakan, yalnızlık, ölüm, aşk, hastalık gibi, bir ucu metafiziğe açık duran olgular, kuşku yok ki, temelde bireysel izleklerdir. Ancak bu bireysel izlekler bireyci yaklaşımla ele alınmıyor. Bu izlekler, bir bakıma bir dönemin, içinde yaşanılan çağın genel portresini çizmenin unsurları olarak da kullanılıyor. Bu şiirler, vermeye çalıştığım anahtarlarla okunduğunda (anlamlarına ulaşılmaya çalışıldığında), sanırım, kapalı gibi duran imgelerin çözülmesinde işe yarayabilir. Bütün bunlardan sonra, şunu vurgulamamızın gerektiğini de düşünüyorum: Alaeddin’in şiirini, mücerret 20. yüzyıla ve onun sorunlarına indirgemenin mümkün olmadığı görülüyor. O dönemin, o çağın sorunlarından, izleklerinden yola çıkmış olsa da, bu şiirler, bireysel yanlarıyla, aynı zamanda, bireyin evrensel sorunlarını ve izleklerini de seslendiriyor.

İkinci Yeni’nin Türk diline getirdiği imkânları, dili kullanma zenginliğini, burada tekrarlamak istiyorum. Bu şiir çevresindeki (İkinci Yeni), anlamlı/anlamsız tartışması, asıl, dilin kullanımında gösterdiği yenilik ve alışılmamışlık yüzünden ortaya çıkmış ve alelumum anlaşılmaz ve anlamsız olarak nitelenmiştir. Bu günden geriye bakıldığında bu durum daha sarih olarak görülebiliyor. Alaeddin’in şiiri de, aslında, İkinci Yeni’nin önünü açtığı özgürce söyleme imkânından istifade etmiştir. İkinci Yeni ile bağlantı kurulmak istendiğinden, onun şiiri, İkinci Yeni’ye Cahit’inkinden daha uzak düşer. Ama adı geçen şiir telâkkisinin getirdiği imkândan Alaeddin’in de büyük ölçüde istifade ettiğini söyleyebiliriz. Ama onun şiirini, tıpkı Cahit’in şiiri gibi, doğrudan İkinci Yeni’ye indirgemek de mümkün olmasa gerek. Hele de İkinci Yeni’nin uç örnekleri göz önünde tutulduğunda... Biçem bakımından onun şiirini İkinci Yeni’den ayıran

belirgin niteliğinin, bu şiirlerin tümüne yedirilmiş olan lirik hava olduğunu söyleyebiliriz.

Biçim bakımından bakıldığında, şiirlerde zengin bir aliterasyon kullanıldığını, iç sese önem ve özen gösterildiğini görüyoruz. Halk şiiri edası, çoğu şiirde yeni söyleyiş biçimiyle mezcedilmiştir.

Birçok şiirde ortak izlekleri tespit etmekle birlikte, şiirlerin her birinin kendi içinde olup bittiğini vurgulamak gerekiyor. Şiirlerin tahkiyeye yer vermemesi ve her bir şiirin kendi kesin sınırları içinde kalması veya öyle bırakılmış olması, deyim yerindeyse şairin kendini ilhamının akışına bırakmaması, onun hem “nehir şiir” yazmasını önlemiş, hem de bu şiirlerin sınırlı sayıda kalmasına yol açmıştır.

Şiirlerin topluca okunmasından, zihinlerde, içli, buruk, acımsı bir tat kalıyor geriye. Onların da, zaten bu buruk, yoğun hüznü seslendirmek ve o hüznü çoğaltmak için yazıldığını düşünebiliriz. Bu açıdan bakıldığın, şiirlerin tümü, tek bir hüzün destanıymış gibi de görünebilir ve öyle de okunabilir.

IV

ELEŞTİRİ

Eleştirme Üstüne

Bizde eleştirmeci olmadığı hususu öteden beri dile getirilir. Özellikle edebiyat alanında durum sürekli bir yakınma konusudur. Konuyla ilgili olarak dergilerde, gazetelerde zaman zaman soruşturmalar açılır. Kendisini eleştirmeci olarak ortaya atmış kişiler "eleştirmeci yoktur" sözünden alınırlar ve "biz varız ya işte" demeye getirirler. Eleştirmeci yoktur, diyenlerse tespitlerinde haklı da olsalar bunun sebeplerini araştırmaya, irdelemeye yanaşmazlar.

Bizde eleştirmeci olup olmadığı konusunda kafa yormaya çalışmış biri olarak ilkin eleştirmenin ne olup olmadığı üzerinde düşünmenin gerekliliğine inanıyorum. Eleştirmenin ha babam de babam bir eserin üzerine çullanmak olmadığını, sanıyorum artık çoğumuz öğrenmiş bulunuyoruz. Eleştirme, belirli kıstaslar çerçevesinde bir esere yaklaşarak ve gene aynı kıstaslar çerçevesine bağlı kalarak söz konusu eseri değerlendirmek demektir. Sonunda kuşkusuz ki, "beğendim", "beğenmedim" kabilinden belki bir takım öznel yargılara varılacaktır. Ne var ki, öznel gibi görünen bu tür yargılar temellendirilebilmişse öznellikten kurtulup nesnelleşebilecektir. Burada üzerinde durulacak husus, kullanılan kıstasların yerinde olup olmadığı, bir de kıstasların doğru dürüst kullanılıp kullanılmadığıdır.

Eleştirme, aslında Batı kültürüne özgü bir düşünme ve irdeleme yöntemidir. Sokrat'ın diyalogları belki de ilk ciddi eleştirme örnekleridir. Filozofların, bir önceki felsefe doktrinlerine karşı yönelttikleri görüşler, bizce eleştirmenin en iyi örnekleridir. Çünkü burada, sonraki filozof kendinden önceki görüşleri belli bir perspektiften (kendi getirdiği kıstaslarla) çürütmeye veya değerlendirmeye ve irdelemeye tâbi tutarken, bir yandan da kendine özgü yeni görüşleri ortaya koymaya, onları kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu düşünce tarzı, Batılı kafa yapısının tabiatı haline gelmiştir.

Bizde ise, eleştirmeden çok şerh (açıklama) yöntemi gelişmiştir. Buna rağmen eleştirmeden büsbütün yoksun olduğumuz da ileri sürülemez. Nitekim fıkıh konusundaki tartışmalarda metin tahlilleri yanında gerçek anlamıyla eleştirmeler de görüyoruz. Tasavvuf alanında bir İmamı Rabbanî'nin, Muhiddin Arabi'nin görüşlerine yönelttiği karşı görüşleri örnek gösterebiliriz.

Günümüz kesitinde eleştirmeci olmadığı söyleniyorsa, bu aynı zamanda, kendine özgü bir dünya görüşü geliştirip olaylara ve olgulara o görüşün perspektifinden bakarak değerlendirme yapabilenlerin bulunmadığı anlamına gelecektir. Gerçekten de çoğu kez eleştirme diye sunulan yazıların aslında bir tanıtmadan ve açıklamadan başka bir şey olmadığına tanık olmaktayız.

Eleştirmeci ilkin kendisinin nerde durduğunun, nerde durup nereye baktığının farkında olacak ve kendi görüşlerinin hesabını verecektir. Ayağının nereye bastığının farkında olmayan birinin görüşleri keyfî kalacaktır.

İmdi, bir Freud veya Bergson, biri bir psikolog, öteki bir filozof olarak (katılalım, katılmayalım) dünyamıza yeni görüşlerle girmiş isimlerdir. Her ikisinin de, bazı edebî ürünler üzerinde eleştirmeleri var. Freud, ele aldığı eseri psikanaliz açıdan değerlendirirken, eserin eğriliğini de, doğruluğunu da bu kıstaslarla ortaya koyuyor. Freud'a gelinceye kadar Ödipus'a kimse "baba kompleksi" açısından bakmayı akıl edememişti, edemezdi de... Çünkü "bilinçaltı" denilen olguyu kavramlaştıran oydu; hastalarına da, edebiyat ürünlerine de hep bu kavramla yaklaşıyordu. Batıda bunun örneklerini aklımıza geldiği kadar çoğaltmamız mümkündür.

Bizde eleştirmecinin olmadığını söylüyorsak, esere kendimize özgü kavramların perspektifinden yaklaşma alışkanlığını henüz edinememiş olmamızdandır. Müslümanlar kendi kavramlarıyla düşünmeyi gerçekleştirebildikçe sağlıklı bir eleştirmeci kafasına sahip olmaya yaklaşacaklardır.

Mart 1983

Nesnel Eleştiri

Nesnel eleştiri, edebiyat dünyamızda aşağı yukarı çeyrek yüzyıldan beri tartışılan bir konudur. Tartışmayı gündeme getirenlerin nesnel eleştiriden anladıkları husus, genellikle eleştirmecinin kendi öznel beğenilerini dışlayarak "nesnel ölçütlerle" eldeki metne yaklaşmaları ve o ölçütler çerçevesinde eldeki metni değerlendirmeleridir.

Başka konularda olduğu gibi eleştirmede de bu konunun edebiyat dünyamıza girişi Batıda bu tartışmaların yapılmış olmasıdır.

Nesnel eleştiri olurdu, olmazdı tartışmaları ise bir türlü bitmek bilmez. Nesnel eleştiriden yana olduğunu söyleyenlerse, mutlaka bir parantez açıp; "Her ne kadar nesnel olmaya çalıştıysak da öznellikten kaçınamadığımız yerler olmuştur" kabilinden bir itirafı özür sadedinde beyan etmekten kurtulamazlar.

Nesnel bir eleştiri acaba gerçekten mümkün müdür? Eğer nesnel eleştiri için elimizde gerçekten "nesnel ölçütler" bulundurabiliyorsak mümkündür, diyeceğiz. Fakat acaba bu "nesnel ölçütleri" bize kim verecek?

Demek ki, nesnel bir eleştirinin mümkün olabilmesi için öncelikle elimizde bir takım nesnel ölçütler bulunacak. Önümdeki masanın kenarlarını ölçmek istiyorum diyelim. Ölçü olarak "metre"yi kullanıyorum. Metrenin uzunluk ölçüsü olarak kullanılması hususunda herkes görüş birliğindeyse mesele yok. Bu masanın kenarlarının uzunluğu şu kadar metredir, alanı da bu kadar metre karedir diyebiliriz ve bundan herkes aynı ölçüleri anlar. Ama uzunluk ölçüsü olarak metre yerine arşın, ayak, inç gibi başka ölçütleri alıyorsam o takdirde aynı masanın kenar uzunluklarını ve alanını başka birimlerle anlatıyorum demektir, bu durumda da kullandığımız birim ölçünün tanımını vermek zorunluluğuyla karşılaşırız.

Türkiye'de alan ölçüsü olarak kullanılan ve adına "dönüm" denilen bir ölçüt vardır. Fakat bilir misiniz, Türkiye'de adı dönüm olan bu alan ölçüsü 700 (yediyüz)den fazla çeşitlilik belirtir. Dolayısıyla bir bölge ahalisi için iki dönümlük bir tarla enikonu bir zenginlik göstergesiyken başka bir bölgede iki dönüm denildiğinde hiç mesabesine gelir. Bunu da aynı kelimeleri kullanmakla beraber farklı düşünceleri ifade edebileceğimiz anlamında kafamızın bir köşesinde saklayalım.

Konu, edebiyat gibi, değer yargılarının alabildiğine fonksiyonel olduğu bir alana kaydırıldığında ne kadar yanlış anlamalara yol açabileceği

noktasında, nesnel eleştirinin karşılaşacağı güçlükleri göstermektedir.

O halde nesnel eleştiri faydasız mı? Elinizde nesnel kıstaslar hiç yok mu? Konuyu gene edebiyattan alırsak bir edebiyat metnine eleştiricinin hangi kıstasları kullanarak yaklaştığını önce o eleştirmecinin bilmesi, sonra da bunu bize açıklaması gerekmektedir. Eleştirmeci diyecek ki ben bu metni psikanaliz açıdan, Marksist açıdan ya da İslâmî açıdan yorumluyorum ve bu açıdan baktığımda bu eserin değeri şudur... Biz okuyucu olarak ancak bu durumda elimizdeki eleştirinin sağlıklı olup olmadığını, kıstaslarını yerli yerine kullanıp kullanmadığını irdeleyebilir ve keyfilikten kurtulabiliriz.

Aralık 1982

Eleştirme Şerhe Karşı

Bizde, yani İslâm kültürü kalıntılarının hâlâ geçerli olduğu ülkelerde "eleştirme"nin bulunmadığı, özellikle edebiyat alanında eleştirmenin yer almadığı, edebiyatımızın bu eksiği yakınma tonuyla dile getirilir.

Edebiyatımızda eleştirmenin bulunmadığını söyleyenler aslında doğru bir tespit yapmaktadırlar. Ama söz konusu eksikliğin sebebini araştıranlara pek rastlanmaz.

Bizim eski edebiyatımızda bu günkü anlamıyla bir eleştirme yoktu. "Şerh" vardı. Şerh yapanlar, ele aldıkları edebiyat metnini bu günkü eleştirinin istediği anlamda bir temellendirmeye gitmezler, fakat o metnin anlamını açıklamaya çalışırlardı. Bunun sebebi, eldeki metnin, başkaları tarafından da anlaşılmasını sağlamaktı. Başkalarının da o metni anlamasını sağlamak için şerh yapanlar (yani şarihler) metinde gizlenmiş bilgiler, imalar, işaretler hakkında bilgi verirler, böylece okuyucunun da, metinden yararlanmasına yardım ederlerdi.

Eleştirme ile şerh arasında, birinin metin dışı, diğerinin metin içi olması bakımından önemli bir fark vardır.

Bugün anlaşıldığı biçimiyle eleştirme, aslında metin dışı bir çalışmadır. Bir metne genellikle o metnin dışında kalan bilgilerle, o metnin dışında kalan ölçütlerle yaklaşılmakta ve o metin kendi dışındaki bu bilgilerle, bu ölçütlerle "yargılanmaktadır." Kullanılan ölçütlere uyan eserlere başarılı veya iyi denilmekte, bu ölçütlere uymayanlar da kötü veya başarısız sayılmaktadır.

Şerh ise tamamen metin için bir çalışmadır. Şarih, ele aldığı metni yargılamaya girişmez, böyle bir niyeti olmadığı gibi, böyle bir işi görevleri arasında da saymaz. O, beğendiği, hoşlandığı bir metindeki güzellikleri, anlamları başkalarıyla paylaşmak ister, o kadar.

Bir eser üzerindeki bu iki farklı yaklaşım tarzı, aslında iki farklı kültür ortamının anlayış farkından kaynaklanmaktadır. Sırf edebiyat alanına mahsus olay da sanılmamalıdır. İki farklı kültürün, tabiata, eşyaya, insana bakışı, onu yorumlayış tarzları eleştirme ile şerh arasındaki yaklaşım farkında özetlenebilir.

Biri, dışardan bir yaklaşımı denemektedir. Eserin anlamına müdahale eder, onu nasılsa öyle değil, fakat nasıl görmek istiyorsa öyle

değerlendirmek ister. Ötekiyse anlamaya eğilimlidir. Metnin konusuyla özdeşleşmek, o nasılsa öyle açıklamak ister.

Aralık 1980

Gerçekliğin Anlaşılması Açısından T.S. Eliot'ın "Nesnel Karşılık" Kuramı ve Hamlet Eleştirisi

T.S. Eliot, eleştiriye, önemle kullanılabilecek bir kıstas getiriyor: Nesnel Karşılık (mütekabiliyet) (*Objective Correlative*) kuramı.

Eliot, "nesnel karşılık" kuramını Hamlet üzerine yaptığı bir eleştiride açıklığa kavuşturuyor. Şair eleştirmecinin kendi kuramını uygulamada ne ölçüde başarılı olduğunu birazdan göreceğiz. Ama bundan önce bize, birçok bakımdan kullanışlı bir kıstas gibi gelen söz konusu kuram üzerinde durmak istiyoruz.

Nesnel karşılık (*objective correlative*) kuramına göre, sanat eserinde, dile getirilen belli bir heyecanın okuyucuya ya da seyirciye anlamlı gelmesi için, bu heyecanın oluşmasına yol açan olaylar dizisiyle temellendirilmesi gerekir. Hamlet eleştirisinde Eliot şöyle diyor: "Heyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir 'nesnel karşılık' bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli heyecanın örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantının dışında kalan o olguların verilmesiyle heyecan birden bire uyandırılmış olsun.[36]

Eliot, Hamlet tipinde, işte bu "nesnel karşılığı" göremediği için onu kıyasıya eleştirir. Aynı zamanda Shakespeare'i de... Eliot'a göre, Hamlet'in taşkın heyecanına, bocalamasına inandırıcı bir sebep yoktur. Çünkü Hamlet oyununun konusu, bir ananın işlediği suçun oğlu üzerindeki etkisidir. Oysa Gertrude (Hamlet'in anası) yalnızca olumsuz, anlamsız karakteri yüzünden Hamlet'te bir takım duygular uyandırır, gerçekteyse bu duygulara kaynak olabilecek güçte değildir. Gerek Shakespeare'in, gerekse kahramanının bocalaması, dile getirilen heyecanlara nesnel eşdeğer bulamamaktan ileri gelir. Şimdi şu satırları okuyalım: "Hamlet'in bütün güçlüğü, tedirginliğine sebep olan annesinin, kendisinin duygularına tam bir eş değer olamayışıdır; duyguları annesini içine alır, aşar. Anlayamadığı, nesnelleştiremediği bu duygu, böylece, yaşamasını zehirleyen, onu eylemden (amcasını öldürme eyleminden. R.Ö.) alıkoyan bir engel olarak kalır. Seçebileceği hiç bir davranış bu duyguyu yatıştıramaz; Shakespeare'in de konuda yapabileceği herhangi bir değişiklik, Hamlet'i dile getirebilme olanağı vermezdi kendisine. Nesnel dengeye engel olan şey, doğrudan doğruya buradaki sorun'un verileri, bu verilerin doğasıdır." Kısaca söylenirse, Hamlet'i bu kadar taşkın bir duyguya, öfkeye, bocalamaya iten gerekçe, yani annesinin

onun üzerinde uyandırdığı duygular yetersiz kalmakta, Hamlet'te bu duyguların nesnel bir karşılığı bulunmamaktadır. Hamlet, sebepsiz yere bunalım geçirmektedir.

Eliot'ın ne demek istediğini daha iyi anlayabilmek için, onun, Shakespeare'den önce yazılmış bir Hamlet oyununa, Kyd'in Hamlet'ine bakışını da görelim. Bu oyun için şunu söylüyor Eliot: "(Bu) ilk oyunun konusu yalnızca bir öç konusudur; hem eylem, hem de gecikme, kolcularla çevrili bir zorbayı öldürmenin güçlüğünden doğar." Yani Kyd'in Hamlet'i için eyleme geçmeyi geciktirecek nesnel sebepler vardır. Oysa Shakespeare'inkinde söz konusu nesnel sebepler açık seçik belli değildir. Üstelik Kyd'in Hamlet'i "delilik"i kuşkulardan kaçmak için ustaca düzenlemiştir. "Bu delilik seyircinin de anladığını söyleyebileceğimiz, güdümlü, yalın bir düzendir." Oysa Shakespeare'in elinde Hamlet'in deliliği bir oyuncaktır. Hamlet'in deliliği "delilikten az, yapmacıktan arta" bir şeydir.

Görülüyor ki, Eliot, Hamlet'in gerçekten deli olduğuna inanmamaktadır. Bu yüzden de Hamlet tipi havada kalmaktadır. Biz şu anda Hamlet gerçekten deli miydi, değil miydi sorusu üstünde durmuyoruz, bunun üzerinde birazdan duracağız. Bizi şimdi ilgilendiren konu, Eliot'ın nesnel karşılık kuramıdır. Eliot'a göre, Hamlet'in davranışlarının tutarlı sayılabilmesi için onun gerçekten deli olması gerekirdi. "Hamlet'in yersiz şakacılığı, tümceleri tekrarlayışı, söz oyunları, kuşkulardan kaçmak için ustaca düzenlenmiş ölçülü biçili bir yol değil, bir tür heyecan fazlalığıdır. Hamlet karakteri yönünden düşünürsek, bu, eyleme dökülemeyen bir heyecanın gülünç durumudur; oyunun yazarı yönünden ise sanatta dile getirilemeyen bir heyecanın gülünç durumudur." Eliot'a göre Hamlet bütün nefretini annesine yöneltmiştir, oysa annesi, onun bu korkunç, yoğun, coşkun duygularının nesnesi olabilecek durumda değildir; onun duyguları annesini aşmakta, dolayısıyla da havada kalmaktadır. Hamlet'te tip olarak bu taşkın duygulara karşılık olabilecek, bu taşkın duyguların varlığını gerektirecek inandırıcı sebepler olmadığı gibi, oyun olarak da kurgusu yönünden bu coşkun, taşkın duyguları seyircinin gözünde haklı kılabilecek bir yapı söz konusu değildir. Eliot, bu sebepten, Shakespeare'in başından büyük bir işe giriştiği kanısındadır.

Akşit Göktürk, Eliot'ın bu yargısını "biraz aşırı" bulmaktadır.[37]Ona göre "belki de Shakespeare bu oyunda nesnesine sığmayan aşkın bir

duyguyu dile getirmek istemiştir. Hamlet, yaratılmış bir kahraman olarak, doğrudan doğruya bir duygunun karşılığıdır."

Bizce, Eliot'ın "nesnel karşılık" kıstasını nasıl uyguladığını iyice değerlendirmeden onun vardığı yargının aşırı olduğu söylenemez. Burada önemle üzerinde durulacak husus, Eliot'ın kendi "nesnel karşılık" kıstasını yerinde uygulayıp uygulamadığına karar vermektir. Eğer biz de Eliot gibi, Hamlet'in bütün nefretini annesine yönelttiğine katılıyorsak, bu aşırı, yoğun, korkunç duyguların gerçekten nesnel bir karşılığı olmadığını; bu tür duyguların annesini aştığını teslim etmek zorunda kalırız. Eliot, Hamlet'in ne deli olduğunu kabul etmektedir, ne de olmadığını. Kyd'in Hamlet'ini misâl olarak göstermesinden bu açıkça anlaşılmaktadır. Gerçekten Kyd'in Hamlet'inde bu "delilik"in ustaca düzenlenmiş olduğunu söylemesine rağmen, Shakespeare için böyle ustaca düzenleyebildiği bir deliliği kabul etmemekte, onun oyununu düpedüz bir sanat başarısızlığı olarak nitelemektedir. Hamlet'in deli olduğu kabul edilmedikçe, Eliot'ın bu görüşüne katılmamak imkânsızdır. Ama Hamlet'i deli diye kabul edersek, bu takdirde vardığı yargının "biraz aşırı" değil, ancak yersiz olduğunu söylemek zorunda kalırız. Hamlet'in davranışlarının kökenini, Eliot'ın deyimiyle "nesnel karşılığı"nı doğru olarak tespit etmeden bu hususta hiç bir şey söylenemez. Hamlet'in bu bunalımlı, taşkın duygularının, düşüncelerinin nesnel karşılığı acaba sırf annesine duyduğu nefret hissi midir, yoksa Hamlet bir "folie raison-nant" (muhakeme yürütebilen deli) midir?

Gerçekten Hamlet'in kişiliği üzerinde doğru ve yerinde bir teşhise varılmadan, gerek bu oyun hakkında, gerek tip hakkında müphem, havada, cevapsız kalan açıklar bulunacaktır. Eliot, "sakıncalı eleştirmen" diye nitelediği eleştirmenler için Hamlet tipinin özel bir ayartıcı olduğunu söylemektedir. Goethe ve Coleridge'i de arasında saydığı bu sakıncalı eleştirmen türü için, Hamlet, âdeta eleştiricinin kendi yaratıcı gücünü denemek için kullandığı bir vesile olmuştur. Biz Goethe'nin de Coleridge'in de Hamlet üzerine yazdıklarını okumadık. Fakat Eliot'ın sakıncalı eleştirmen dediği küme içinde düşünülebileceğini sandığımız J. Calvet'in Hamlet üzerine yazısını okuduk. [38]

Calvet, Eliot'ın tersine, gerek oyun olarak, gerek tip olarak övgüler yağdırmasına rağmen, Hamlet'in bocalamasına, bir türlü öldürme eylemine geçememesine "nesnel bir karşılık" bulamamaktadır. Daha doğrusu bazı "nesnel karşılıklar" bulmuş olmasına rağmen, oyunda tamamıyla

aydınlanamayan sahnelerin olduğunu söylemektedir. Dediğimiz gibi, Hamlet tipi üzerinde doğru ve yerinde bir teşhise ulaşmadıkça, gerek oyunda, gerek tip olarak Hamlet'te bir türlü vuzuha kavuşturulamayacak olan sahneler bulunabilecektir. Calvet Hamlet tipini tanımak hususunda çok yakınlara gelmiş olmakla birlikte, bu tipin gerçek özelliğini, mahiyetini bir türlü teşhis edememektedir. Dolayısıyla o da neticede tıpkı Eliot gibi (Hamlet'in bütün davranışlarını değilse bile) bazı davranışlarını gerektirecek "nesnel karşılığı" bulmakta zorluk çekmektedir. Eliot gibi, Hamlet'i büsbütün silkip atmıyor, fakat Hamlet'in endişesini, tereddüdünü açıklamak için bir hayli zorlanıyor. Calvet, Hamlet'in bocalamasını, onun mensup olduğu nesille (sanırım Rönesans dönemi hümanizm anlayışını kastetmektedir) açıklamaya girişiyor. Yani, Hamlet, geçmiş dönemlerin barbar neslinden değildir, şiddete yüz çeviren bir nesildendir. Kolunu kaldırmaya başlayınca, onu felce uğratan binlerce bağ haberi olmaksızın onun harekete geçmesine engel olmaktadır. Hamlet'in elini kolunu bağlayan, ruhundaki barbar refleksler yerine fikirler koyan okuduğu kitapların kendisine verdiği "yüksek endişeler"dir. Calvet, açıkça söylememekle birlikte Hamlet'in *entelektüel kriz* denilen türden bir bunalıma düştüğünü söylemek istemektedir. Başka bir deyişle Hamlet'in bocalamasının, taşkın duygularının, aşırı düşüncelerinin nesnel kaynağı söz konusu bunalımdır. Hamlet'in davranışlarına "nesnel karşılık" bulma yolundaki bu çabayı takdir etmekle birlikte, bulunan karşılığın (correlative) yerinde olmadığını belirtmek isteriz.

Bununla birlikte Calvet, Eliot'ın gözden kaçırdığı şu özellikleri isabetle yakalamıştır: Hamlet kararsız değildir. Bu karar, adam öldürme konusundaki karardır, teknik deyimiyle Hamlet "taammüt" halindedir. Calvet şöyle diyor: "Hamlet'in hayalete uymak için verdiği karar ilk andan başlayarak açık ve kesindir; kendi kendine konuşmaktan bıkmayan Hamlet'in, üstüne aldığı işten sıyrılmak için vicdanı karşısında bu kararı tartıştığı asla görülemez." Bu tespitler bizim için son kerte önemlidir. Calvet, Hamlet'in ayrıca insanlardan nefret ettiğini de belirtmektedir (s. 25). Kısaca söylenirse, Hamlet: 1. Öldürme konusunda kesin bir kararlılık içindedir, 2. Bu kararını vicdanında tartıştığı asla görülmemektedir, 3. İnsanlardan nefret etmektedir. Calvet aslında doğru olarak saptadığı bu özelliklerden kalkarak Hamlet'in deli olduğu neticesine varmıyor, fakat onun deli taklidi yaptığını söylüyor. Üstelik bu durumu Hamlet'in sorunsalı olarak, içinde bulunduğu trajiği olarak açıklıyor. Yüce bir karakter taşıyan

Hamlet’in deli taklidi yapmak zorunda kalmasını, üstelik bunu başarmasını, acı bir başarı olarak nitelendiriyor. “Mantık kuvvetiyle mantıksız görünmek ne acı bir başarıdır” diyor.

Şimdi Calvet, bir yandan Hamlet’in öldürme konusundaki kesin kararlılığını, hayaletin verdiği öldürme emrini vicdanında asla tartışmadığını söylerken, bir yandan da Hamlet’in hayaletin doğru söyleyip söylemediğini anlamak için bir oyun tertip ettiğini ileri sürmektedir. Yani Hamlet’in oyunculara oynatmak üzere düzenlediği oyunu cinayeti işleyebilmek için hazırlanan bir ortam diye değil, hayaletin doğru söyleyip söylemediğini anlamak, oyun esnasında kralın tepkilerini gözlemek için başvurduğu bir hile biçiminde yorumluyor.

Bu durum Calvet için açık bir çelişkidir. Yani Hamlet, Calvet’in dediği gibi “hayalete uymak için (yani adam öldürmek için) verdiği kararda ilk andan başlayarak açık ve kesin bir kararlılık” içindedir ve bu kararı vicdanında tartışmamaktadır bile; bu durumda hayaletin doğruyu söylediğinden kuşkusu yoktur, dolayısıyla onu sınamaya girişmesine gerek de yoktur; yahut da Hamlet’in hayaletin söylediklerine inandığını reddetmek gerekir. Bu ikinci ihtimal doğruysa, yani Hamlet babasının ruhunun kendisine doğruyu söylediğine inanmıyorsa veya en azından onun söylediklerinden kuşkulanıyorsa, bu takdirde oyun boyunca Hamlet’in tereddütlerinin kesin bir açıklamasını yakaladık demektir. Fakat hem Eliot, hem Calvet tereddüt etmektedir bu açıklamanın doğruluğundan. Bir bakıma bocalayanın Hamlet değil, Eliot ve Calvet olduğunu söylemek gerek aslında. Eğer Hamlet’in, hayaletin söylediklerine baştan beri tereddütsüz inandığını kabul ediyorsak, bu takdirde düzenlediği oyun hilesinin, kralın tepkilerini anlamak için değil, onu öldürmek için, düpedüz bunun için düzenlendiğini kabul etmek zorunda kalırız.

Bir kez daha belirtelim ki, bizim bu denememizde doğrudan doğruya güttüğümüz amaç bir Hamlet eleştirisi ortaya koymak değildir, Eliot’ın “nesnel karşılık” kuramına bir açıklık getirme çabasındayız. Eliot, nesnel karşılık kuramını açıklamak için Hamlet örneğine başvurduğu için, açıklamalarımıza kolaylık sağlaması bakımından biz de ona uyduk. Tartışmamız bu yüzden hep Hamlet çevresinde dönenmektedir. Ama son olarak değindiğimiz Hamlet’in “baba hayaleti”nin mahiyetini iyice kavrayabilmek için burada Dostoyevski’nin Raskolnikof’u ile Karamazoflar’daki Smerdiyakof tiplerine değinmek gerektiğini hissediyorum. Calvet’in Hamlet için: “Hayaletin doğru söyleyip

söylemediğini kim kestirebilir? Yalan söylemesi mümkün olan bir gölgenin dediğine uyarak cinayeti göze almak olur mu hiç?" demesi, bizi, bu hayaletin mahiyetini anlamaya zorlamaktadır. Calvet, Hamlet'in baba hayaletini düpedüz bir hayalet olarak kabul etmektedir. Evet, gerçi bu hayalet oyunda, Hamlet'le somut olarak konuşur. Fakat bu, bizce, Shakespeare'in kendi dönemine ait bir takım inançları kullanmasından başka bir şey değildir. Aslındaysa, Shakespeare'in "hayalet"le simgelediği şey, Raskolnikof'un meyhanede tefeci kadının öldürülmesi gerektiğinden bahseden iki kişinin konuşmasına tanık olması türünden bir olaydır. Keza Smerdiyakof için İvan neyse, Hamlet için de babasının hayaleti odur. Hamlet'in gördüğü hayalet basbayağı bir hayalet diye ele alınamaz, bu hayalet, onun hasta şuurunun, onu adam öldürmeye iten fikrin açığa çıkmasıdır. Dikkat edilirse, tefeci kadının öldürülmesinden bahseden, onun öldürülmesi gerektiğine içtenlikle inanan o kişi, iş, eylem sözkonusu olunca hareketsiz kalır. Fakat onların konuşmaları, Raskolnikof'un hasta şuuru için mükemmel bir gerekçe hazırlamıştır. Aynı biçimde, Smerdiyakof da İvan'ın "Tanrı yoksa her şey mubahtır" sözünü dört dörtlük bir adam öldürme gerekçesi olarak kabul eder. İvan da zihnen hastadır gerçi. Ama onun zihninde cinayet motifi yoktur. *Entelektüel kriz* denen bunalım işte tam İvan'ınkidir; Raskolnikof'un veya Hamlet'inki değil. İvan, babasını Smerdiyakof'un öldürdüğünü onun ağzından işitince, hele Smerdiyakof'un bu cinayeti işlemesi için bizzat kendisinin (İvan) emir verdiğini söylediğini işitince dehşete düşer. Çünkü İvan'ın hiç de böyle bir niyeti yoktur. Ama Smerdiyakof'un hasta şuuru onu böyle yorumlamıştır.

Kısaca söylenirse, Hamlet için babasının ruhu (veya hayaleti) Calvet'in dediği gibi, doğru söyleyip söylemediği araştırılacak bir nesne değildir. Hamlet, babasının hayaletinin doğru söylediğine, gene Calvet'in belirttiği gibi, kesinlikle inanmaktadır. Çünkü piyeste Hamlet'le konuşan hayalet, onun dışında olan bir hadise değildir, bizzat Hamlet'in cinayete taammüt hususundaki fikrinin dile gelmesidir.

Hamlet'teki bu cinayete taammüt motifi açıkça belirlenemeden bazı davranışları aydınlığa kavuşturulamaz. Calvet'in denemesinden şu pasajı almadan geçemeyeceğim, Calvet'in izah bulmadığı bir yerdir burası: "Nihayet hayaletin gerçeği söylediğine inanan Hamlet, kendisini çağıran annesinin yanına gider; divanhanede amcasını yapayalnız, duaya dalmış görür. Onu öldürmek işten bile değildir. Ama öldürmez; her zaman sözlerini bol bol harcayan Hamlet bakınız bu hareketi nasıl açıklıyor: 'İşte tam

sırasıydı, yapabilirdim, dua ediyor. Şimdi yapacağım da, sonra cennete gidecek, ben de öcümü almış olacağım... onu cennete göndereyim ha! Bu, öç değil, katile para vermek, maaş bağlamak. O, babamı karnı tok, gaflet içindeyken avladı... Öyleyse ben bu herifin ruhunu günahlardan yıkandığı bir sırada, öbür dünyaya yolculuk için tam hazırken canını alırsam, öcümü almış olur muyum? ...işte öyle bir anda onu yere vur ki ayakları göğe tekme atsın, ruhu boyladığı cehennem kadar kara ve lânetlik olsun.'" Calvet, bu davranışı ve bu açıklamayı çok karışık buluyor, o kadar ki: "Eğer bu hal, harekete geçmemek için beceriksizce bir bahane değilse, muhakkak ki, duanın heybetine olan saygıdan gelmektedir" demekte ve "Hamlet kültüründe olan bir adam, başka bir adamı, Allahın huzurundayken yok etmez" diye eklemektedir. Calvet, Hamlet'in Hıristiyan olduğunu kabul etmektedir: "Hamlet, ruhunun inceliği, gerçeğe ve adalete olan aşkıyla hıristiyandır... aldığı kültür ona dinî sırlara saygı göstermesini, din yasasının yüksek değerini duymasını öğretmiştir." Bütün bunlar, bir ölçüde kabul edilebilecek yaklaşım tarzlarıdır. Fakat Hamlet'in dinî endişeleri Calvet'in tanımladığı şemaya tam uygun değildir. Öyle olsa, Calvet'in anlattığı biçimde bir Hıristiyan olsa, belki gerçekten "taammütten" büsbütün vaz geçerdi. Fakat Hamlet'in buradaki dinî endişesi apayrı bir düzlemde belirmektedir. O, duanın heybetine duyduğu saygıdan dolayı değil, dua esnasında öldürürsem düşmanımı cennete gönderirim endişesinden dolayı onu öldürmeyi ertelemektedir. Hamlet'in konuşmasından, onun öldürme kararından vazgeçtiği değil, bilâkis öldürme hususundaki taammüdünün bir kez daha yenilendiğini anlıyoruz. Calvet'e açıklanamayacak kadar karışık gelen bu durum (nitekim bir türlü açıklayamamaktadır) Hamlet'teki cinayete taammüt fikrinin ne kadar güçlü olduğu hesaba katılmaksızın gerçekten çok girift bir sorun olarak kalır karşımızda.

Buraya kadar söylediklerimizden, hem Eliot'ın, hem Calvet'in Hamlet'in davranışlarının "nesnel karşılığını" isabetli bir teşhisle yakalayamadıklarını görüyoruz. Calvet de, Eliot gibi, Hamlet'in deli olmayıp deli taklidi yaptığını sanmaktadır. Bu, deyim yerindeyse, harcıâlem yaklaşım tarzıyla Hamlet'in davranışlarının nesnel karşılığını bulmak çok güç, belki de imkânsızdır. Calvet'e göre, Hamlet, işi deliliğe vurmaya "karar verir." "Bunun için uzun boylu bir çabaya da lüzum yok, bir iki tuhaflık yeter, çünkü konformizm içinde yaşayan saray halkı, görülmemiş her hareketi, işitilmemiş her sözü, dehanın aşağı yukarı her atılışını, delilik saymaktadır. Bunu bilen Hamlet bu uydurma deliliği iyice benimser."

Görülüyor ki, Calvet, Hamlet'in deli olabileceğine en küçük bir ihtimal bile vermemektedir. Bu yüzden de Hamlet'in davranışlarının nesnel karşılığını bulamamaktadır. Onun açıklanamaz gibi sandığı "karışıklıklar", "karanlık noktalar" hep bu teşhisi koyamamasından ileri gelmektedir.

Bir de Freud'a bakalım, o ne demiş? Freud'un meseleye psikanaliz açısından bakacağını söylemeye gerek yok. Fakat Oidipus kompleksini Hamlet'e uyarlamaya çabalarken onun da oldukça zorlandığını hissetmemek mümkün değil. Şunları söylüyor: "Hamlet'te durumun daha dolaylı biçimde dile getirildiğini görüyoruz. Suçu işleyen kahramanın kendisi değildir. Suç başkası tarafından işlenmiştir ve onun bakımından bir "baba katilliği" sayılamaz. Bu yüzden, kadın için duyulan gizli cinsel rekabet güdüsünün başka bir biçime sokulması gerekmemiştir. Bundan başka, başkasının işlediği suçu öğrendiği zaman, bu bilginin üzerinde yapmış olduğu etki sayesinde, kahramanın, Oidipus kompleksini açıkça görebiliyoruz. Bu suçun intikamını alması gerekmektedir ama bunun elinden gelmediğini şaşkınlık içinde fark etmektedir. Hamlet'i kıpırdayamaz hale getiren şeyin *kabahatlilik duygusu* (vurgu benim, R.Ö.) olduğunu biliyoruz. Ama nevrozlu süreçlere uygun olarak, kabahatlilik duygusunun kendi yerini, yapması gerekeni başaramayacağını fark edişe bıraktığını görüyoruz. Kahramanın bu kabahatliliği "bireyüstü" bir şey olarak kabul ettiğini gösteren işaretler vardır. Başkalarını da kendisi kadar küçümsemektedir."[39]

Freud'un hadiseye Oidipus kompleksi açısından yaklaşması şaşılacak bir şey değildir. Aslında onun çabasının Hamlet'i açıklamaktan çok, Oidipus kompleksini açıklamak, kanıtlamak olduğu da unutulmamalı. Yukarıya aldığımız oldukça karmaşık ifadesinden gene de bir husus açıkça belirmektedir: Hamlet'in davranışlarında Eliot'ın anlamsız bulduğu, Calvet'in karışık dediği ve nesnel karşılığını bulamadıkları noktayı, Freud, görüşlerine katılmasak bile "kabahatlilik duygusu" diye adlandırdığı bir saikla açıklamaktadır. Ayrıca yukarıdaki ifadede dikkati çeken bir başka husus daha var. Hamlet'e babasının hayaletinin görünmesini hiç söz konusu etmeksizin bu olayı Freud yalın olarak, Hamlet'in "suçu öğrenmesi" diye ifade etmektedir. Burada, asıl üzerinde durulacak noktanın, Hamlet'in kafasında cinayet fikrinin doğması olgusunun Freud'un da gözünden kaçtığını belirtmek isteriz. Çünkü o, daha çok Oidipus kompleksini açıklamak gibi bir amaç gütmektedir.

Bu çok önemli nokta, Hamlet'in kafasında cinayet fikrinin doğduğu ân, eserde de ısrarla vurgulanmış olduğu halde, bu kadar dikkatli diyebileceğimiz insanların gözünden nasıl olup da kaçabilmektedir?

Bu soruya cevap verebilmek için, Lukacs'ın, doğrudan doğruya Hamlet'i açıklamayı hedef tutmayan, fakat burada bize yardımcı olabilecek bir dikkati üzerinde durmak gerekiyor. Lukacs, şu çok önemli hususu açıkça vurgulamaktadır: "Bütün yazarlarda kendilerine en yakın yaşantı dünyasını içerden, bu dünyanın geçmişini ve geleceğini (eğer bu dünyanın geleceğinin şimdiki zamanından değişik olacağı yolunda bir takım belirtiler varsa) dışardan yansıtma eğilimi vardır. Aslında, büyük gerçekçi yazarların içerden kavradıkları dünyanın genişliği yazara göre değişir. Shakespeare, kendisine en sevimsiz gelen kişilerin bile iç dünyasını yansıtmakla, kuşkusuz bu yolda en başarılı adımı atmıştır."[40]

Lukacs, görüşlerini nereye kadar uzatıyor, bilmiyorum. Ama yukarıya aldığımız pasaj bizim oldukça işimize yarayacaktır. Özellikle Shakespeare'in ele aldığı dünyayı "içerden kavrayarak" yansıttığını söylemesi, bizim bundan sonra belirteceklerimiz bakımından önemli bir ipucu vermektedir bize. Lukacs'ın bu sözünü, üzerinde durduğumuz konuya uyarlarsak şöyle bir ifade elde ederiz: Shakespeare, Hamlet'i yansıtmaya çalışırken, yazar olarak onu dışardan gütmemiştir, fakat Hamlet'i içerden kavrayarak yansıtmıştır; başka bir deyişle, Hamlet'i kendi mantığına göre değil, fakat bizzat Hamlet'in mantığına göre sahneye çıkartmıştır. Sanıyorum, bütün incelik, bu noktayı yakalayabilmektedir. Eliot gibi, Calvet'in ve belki başka eleştirmecilerin de (biz bir Shakespeare uzmanı olmadığımız için Hamlet konusunda kimin ne dediğini inceden inceye bilecek durumda değiliz, sadece gözümüze gelişi güzel çarpanlar üzerinde duruyoruz, üstelik buradaki konumuz doğrudan doğruya Hamlet de değil; nesnel karşılık sorunu) gözden kaçırdıkları nokta burasıdır. Yani hem Eliot, hem Calvet, hatta Freud, Hamlet'e bir "cani" olarak bakmamışlar, onu kendi normal mantıklarına göre (veya Freud'da olduğu gibi Oidipus kompleksini açıklama sadedinde) yorumlamaya ve eleştirmeye girişmişlerdir. Eliot, Hamlet'i, cinayet işlemeye taammüt etmiş bir tip olarak ele almıyor, onu anasından nefret eden "normal" bir kişi olarak görüyor, bu yüzden de onun aşırı duygularına, hatta deliliğine anlam veremiyor. "Delilik düzmecesini" Shakespeare'in ustaca kıvırtamadığını sanıyor, çünkü onun gerçekten deli olduğunu bilmiyor. Calvet de, Hamlet'in

“parlak konuşmalarından” onun dahi olduğu sonucuna varıyor, dahiyane bir delilik taklidi yaptığını sanıyor.

Öyleyse Hamlet’in gerçek kişiliğini saptayabilmemiz için başvuracağımız bir merci daha kalıyor: Bir kriminolog, bu uzman Enrico Ferri’dir. Ferri, suçluları beşe ayırmaktadır: 1. Doğuştan suçlu, 2. Akıl hastası (deli-cani tipi) suçlu, 3. İhtirasî suçlu, 4. Tesadüfî suçlu, 5. İtiyadî suçlu.[41]

Ferri’nin, Hamlet’i “deli cani” tipi içinde mütalâa ettiğini hemen belirtelim. Fakat onun Hamlet üzerine olan görüşlerine değinmeden önce, Lukacs’ın işaret ettiği “içerden kavrama” yöntemine de açıklık getirmesi bakımından deli cani tipi üzerindeki görüşlerini belirtelim. Ferri, deli cani tipinin, özellikle acemi gözler için hemen ve kolayca teşhis edilemeyeceğini söylemektedir. “Cinnetten bahsedildiği zaman halk, ya şiddetli, taşkın, hatta darmadağın ve perişan bazı hareket ve sözlerle kendisini dışarıya veren bir hezeyana müptelâ bir varlık yahut da şuursuz ve eblehçe bir şaşkınlık deryasına gark olmuş bir fert tasavvur eder. Hatta daha ileri giderek diyebiliriz ki, yalnız halk değil, ağır ceza mahkemelerini, mahkemeleri dolduran halkla hâkimlerin ekserisi de, bir caninin cinnetini kabul etmeden öne, zihin bozukluğunun bu klasik ve basit şekillerinden ya birini veya ötekini gözleriyle görüp müşahede etmek isterler; fakat unutmamak lâzımdır ki, aşikâr, bariz ve tam bir delilik manzarası, biyolojik tezahür ve inhirafların sonsuz çeşitliliği içinde oldukça nadirdir... Deli canide hâkim olan unsur, kâh aklî melekelerin, kâh manevî ve ahlâkî temayüllerin karışıklığıdır... Sanatkârların deli cani ile fazla meşgul olmamış olmaları tabiîdir... Zira yollarını aydınlatmak üzere ellerinde selim aklın ışıklarından başka hiç bir şey bulunmayan sanatkârlar için, hemen hemen normal olan bazı haricî vasıf ve görünüşler altında gizli, mahrem bir marazî, patolojik teşevvüş seçebilmek imkânsızdı. ...Böylece halkın nazarında deli cani, canlı bir ‘antinomie’ (tezat) şeklinde duruyor: eğer bu cani deliyse mücrim değildir, denir ve bu suretle bu görüş tarzı sanatkârane yaratışı hemen hemen daima felce uğratır. Esasen sanat eserlerinde deli caninin hayâlî olduğu ve Hamlet müstesna, oldukça manâsız bulunduğu meydandadır.”[42]

Böylece Eliot olsun, başka eleştirmeciler olsun, Hamlet’in hastalığını teşhis edememekte, dolayısıyla onun davranışlarının nesnel karşılığını bulamamakta aynı mazeret dairesinin içine alınmış olmaktadır. Eliot, Hamlet’i “olduğu gibi” değil de, kendi dürüst, dengeli mantığına göre değerlendirmeye girişmiş bulunmaktadır.

Oysa Ferri, Hamlet'in davranışlarındaki "nesnel karşılığı" bulmamız konusunda, hiç olmazsa bu günkü mevcut bilgilerimiz çerçevesinde çok önemli bir yaklaşım imkânı sağlamaktadır. "Hamlet ve Othello hakkında, harcı âlem psikolojinin kifayetsiz ve eksik ölçüleri lüzumundan fazla tatbik edile gelmiştir. Hatta cinaiyatın iptidaî bilgilerinden dahi mahrum bulunan bazı kimseler Hamlet'te, bu deli canide, deli taklidi yapmak yüzünden aklını kaybetmiş bir insanı gördüler." diyor Ferri. Yazarın şu sözleri konuyu iyice aydınlatmaktadır: "Hamlet, bir dâhi eliyle çizilmiş bir deli cani tipidir. Onun ayık deliliği sathî müşahedecilerin gözünden kaçan soydandır; zira bu gibi delilikler hırslı, azgın veya saçma sapan hezeyanlara yer vermeyen deliliklerdir; lakin Hamlet'inki İngiliz ruhiyatçının keskin nazarından kaçmamıştır. Hamlet'te psikolojik âraz tablosu son derece manidar ve karakteristiktir. Evvelâ, babasının ruhu ile temasa geçip onunla konuştuğunu sandığı zamanki Hamlet'in hayal görmesi, zihnî bozukluğun katî bir delilidir. Sonra meslekten olmayanların, şairin ya bir kaprisi yahut da bir sanat oyunu veya hilesi sandıkları, halbuki müspet ilmin mûtalarına harikulâde bir şekilde cevap veren Hamlet'teki delilik taklidi hadisesi var; zira selim akıl istediği kadar: "Eğer Hamlet deli taklidi yapıyorsa, demek hakikaten deli değildir" desin, bu taklit, bilâkis, delilerde çok görülür."

*

Buraya kadar, Eliot'ın nesnel karşılık yöntemini kullanarak Hamlet'in davranışlarının psikolojik nesnel karşılığını (*objective correlative*) bulmayı denedik. Bu denemeyi yaparken de, başka yazarların Hamlet hakkındaki görüşlerinden yararlandık. Amacımız, Hamlet'in kişiliği üzerinde kesin bir yargıya varmak değil, fakat Eliot'ın nesnel karşılık kuramının eleştirmede ne kadar kullanışlı bir yöntem olduğunu gösterebilmek. Özellikle bu yöntemin roman eleştirmelerinde çok yararlı bir yardımcı olabileceği kanısındayız. Söz konusu yöntem, sırf ruhsal çözümlemelerimiz bakımından değil, başka alanlardaki çözümlemeler bakımından da işe yarar kılınabilir. Nitekim Calvet'in denemesi, yetersiz de kalsa, bunun bir örneğini verebilecek durumdadır. Calvet, Hamlet'in kişiliğini psikolojik yönden çözümlerken "nesnel karşılık" bulmakta güçlük çektiği yerde, alanı değiştirerek Hamlet'in içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel ortama bakışlarını çevirmiştir.

Nesnel karşılık kuramı, özellikle eserin iç bağlamlarını, tutarlılığını saptayabilmemiz bakımından önemli bir kıstas ödevini görecektir. Ne var ki, eserin veya kişilerin nesnel karşılığını hemen keşfedebilmenin de o kadar kolay olmadığı meydandadır. Gerçekten kuramın sahibi olan Eliot bile bu konuda tökezlemiştir. İlkin, "nesnel karşılığın" nerede, hangi noktada aranması gerektiği hususunda sağlıklı bir çıkış noktası seçmemiz gerekmektedir. Hamlet'te psikolojik nesnel karşılığı arayan yazarların, yukarda değindiğimiz örneklerde bu çıkış noktasını seçmekte oldukça bocaladıklarını görmüş bulunuyoruz. Eğer nesnel karşılığı nerede arayacağımızı isabetle seçememişsek, yaptığımız eleştiri tutarsız kalacaktır. Şimdi, Hamlet'e sağlıklı bir kişi diye yaklaşırsak, onun davranışlarının tutarlı bir eleştirisini de yapamayacağız demektir. Oysa Ferri'nin gösterdiği gibi onun bir deli olduğunu, muhakeme yürütebilen türden aydın bir deli olduğunu bilirsek, o zaman onun bütün davranışları tutarlı bir bütünlük kazanacaktır. Mantık bakımından (yani bizim sağlıklı, dengeli mantığımız bakımından) tutarlı sayamayacağımız bir takım davranışlar, psikopatoloji bakımından kaçınılmaz sayılabilir.

Hamlet örneği, nesnel karşılığın, bir insanın davranışlarının "psikoloji" yönünden temellendirilmesi bakımından anlamlıdır. Ama bu, nesnel karşılık kuramının yalnızca bu alanda, psikoloji alanında kullanılabileceği anlamını taşımaz. Kişinin davranışlarını, tavırlarını yönlendirmede bireysel ruh yapısı kadar, onun yaşadığı kültür ortamı da etkilidir. Hamlet'in Hıristiyan olduğunun kabul edildiğine yukarda değinmiştik. Onun günlük hayatındaki tavır ve davranışları, sosyal ilişkileri, Hıristiyan Batı kültürünün isterlerine göre biçimlenecektir. Bu son durumu, Hamlet'in bir "deli cani" tipi olması durumundan ayırmalıyız. Eğer Ferri'nin suçlu sınıflaması doğruysa (ki bu sınıflamaya mutlak diye bakılamayacağı bellidir, çünkü başka yazarların da başka sınıflamaları var) böyle bir tipin, hangi kültür ortamında yaşarsa yaşasın, aynı öldürme güdüsüyle hareket edeceği kabul edilir. Bir insanda öldürme güdüsünün varlığıyla, bunu uygulamaya aktarması sürecinde izleyeceği "yöntemler" farklıdır. İşte bu yolda izlenecek yöntemlerin seçimi, bireyin hem kişisel kültürüne, hem içinde yaşadığı toplumsal kültür ortamına göre değişiklik gösterir. Şöyle söyleyelim: Hamlet'in kişisel tavır ve davranışlarında, söz gelimi bir Müslümanın gösterebileceği nitelikte davranışlar beklenmez. Başka bir deyişle, Hamlet, diyelim ki İslâmî bir kültür ortamında yetişmiş bir deli cani olsaydı, tavırları, davranışları bu kültürün isterlerine göre biçimlenirdi. Örneğin, kralın önünde bir dram

oynatmaz; faraza, bir masal anlattırırdı. Yani, bir deli caniyi yönlendiren temel güdüler, böyle bir tip için dünyanın her yerindeki insanlarda aynı olsa bile, bu temel güdülere evrensel bir olgu diye bakılsa bile; kişinin gündelik davranışları, içinde yaşadığı toplumun kültür ortamına göre biçimlenir. Kişi, bu kültüre göre öldürme isteğinden vazgeçmez, fakat bu isteğini içinde yaşadığı kültürün gerektirdiği biçimde gerçekleştirir. İple boğmaz da, diyelim, bıçaklayarak öldürür. Veya gelişen teknoloji toplumlarında, son kerte incelmiş yeni yöntemler bulabilir (TV'de gösterilen Columbo dizisi, bu son kerte incelmiş öldürme yöntemleriyle doludur).

Bu son noktada, bir de, toplumların yaşadıkları kültür yapısıyla suçların nitelikleri arasındaki korelâsyona değinmek yerinde olur sanıyorum. Örneğin, uygarlığın gelişmesiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da, şiddet belirten adam öldürme, ırza tecavüz, yağma, nası ızrar, isyan, kamu otoritesini temsil edenlere direnme gibi şiddet kullanılarak işlenen suçlarla mutavassıtlık, hırsızlık, karşılıksız faydalanma (something for nothing), dolandırıcılık, inancı kötüye kullanma, sahtekârlık, rüşvet ve irtikap, yalan şahitlik, iftira, karşılıksız çek keşidesi, şantaj ve genel olarak beyaz yaka suçları denen türün çoğaldığı söylenmektedir. Oysa Türkiye'de, esas itibariyle, suç hâlâ, bazı tiplerin bireysel faaliyeti biçiminde görülmektedir. Teşkilâtlı suça, bir grup dayanışmasının gerektirdiği doğal şekiller dışında az rastlanmaktadır. Kaçakçılık ve uyuşturucu maddeler ticaretine ilişkin suçlar gibi.[43]Buna, bir de, son yıllarda görülen politik nitelikli şiddet eylemlerini ekleyebiliriz.

Eliot'ın nesnel karşılık kuramı, bütün bu durumlarda, elimizde, yararlı bir eleştiri kıstası olarak kullanılabilecektir. Meselâ, Türkiye'de istisnai olarak görülen teşkilâtlı suçu, bu toplumun halen yaşadığı kültür ortamının doğal bir olayı gibi göstermeye kalkışan bir roman bu yüzden yadırganacaktır. Veya diyelim, Columbo dizisinde uygulanan cinayet yöntemlerini, Türkiye nin köylerinde veya kasabalarında geçerli farz eden bir eser tutarsız kalacaktır.

Kısaca söylersek, nesnel karşılık kuramı, özellikle sanat eserinin gerçekliğini tespitlememizde yararlı bir kıstas getirmektedir. Çoğu kez, bir romanda, bir hikâyede veya piyeste, yapay gibi duran bir davranışın, bir olayın, niçin yapay gibi durduğunu, bu kıstasın yardımıyla anlamamız kolaylaşmaktadır.

Buraya kadar söylediklerimizi özetlersek, Eliot'ın nesnel karşılık kuramının, özellikle iki alan içinde uygulanabilir bir kıstas olduğunu

göreceğiz: 1. Belli bir kişinin (tipin) belirli temel özellikleriyle o kişinin tavır ve davranışları arasındaki ilişkinin gerçeklik durumu (gerçeklere uyup uymadığı), 2. O kişinin, içinde yaşadığı kültür ortamının isterlerine göre davranıp davranmadığı. Bu iki alanda uygulayabileceğimiz nesnel karşılık kuramı, bir eserin gerçeklere ne ölçüde uyduğunu aydınlatmaya yetecektir.

Eliot'ın nesnel karşılık kuramını, özellikle romantik anlayışa bir tepki olarak geliştirdiği söylenmektedir. Bununla birlikte, söz konusu kuramın uygulama alanı, bizce, bu çıkış noktasını oldukça aşmaktadır. Kuram, satirik türden eserler de dâhil olmak üzere, eserin gerçeklik duygusunu verip vermediğini anlayabilmemiz için kıstas olarak kullanılabilir. Burada önemli olan, daha önce de değindiğimiz gibi, bu kuramdan nasıl yararlanabileceğimizi iyice kestirebilmek noktasında toplanmaktadır. Öncelikle, eserin dayandığı temel espriyi çok iyi kavramış olmak gerekmektedir. Yoksa bu âlet bizi yanlış yönlere, yanlış değerlendirmelere götürebilir. Bir örnek olarak Don Kişot'u alalım, herkesin bildiği, şu ünlü yel değirmenlerine saldırma sahnesini irdeleyelim. Şimdi, bir eleştirmeci kalkıp da, aklı başında bir adam yel değirmenine saldırmaz, Cervantes burada saçmalamıştır dese, hiç birimiz bunu kabul etmeyiz. Niye? Çünkü biz, Don Kişot'un, bizimle aynı düzlemde düşünmediğini, onun kafasındaki değer yargılarının bizimkinden çok farklı olduğunu bilmekteyiz. Her ne kadar, okuyucu olarak biz bu sahneye gülüyorsak da, bu gülüşümüzün sebebi, Don Kişot'a kendi değer yargılarımızın perspektifinden bakmamızdan ileri gelmektedir. Öte yandan, bu gülüşümüzün yanında trajik bir acıma hissi de duymaktayız, çünkü ayn zamanda, olaya Don Kişot'un açısından da bakabilmekteyiz. Burada dikkat edeceğimiz husus, Don Kişot eserinde yansıtılan gerçeklerin, hangi perspektiften verilmiş olduğunun farkında olmaktır. Guliver'in Yolculukları veya Orwell'in *Hayvan Çiftliği* türündeki eserlerde, bakış açımızı doğru olarak tespit ettikten sonra, eserin kendi içindeki gerçekliğin nirengi noktalarına göre bize gerçeği doğru olarak yansıtıp yansıtmadığını anlayabiliriz. Yoksa dünyada cüceler veya devler ülkesi olmaz veya hayvanlar konuşmaz gibisinden yapılacak itirazların, burada sözü edilen "gerçekler" açısından bir değeri olmayacağı açıktır.

Buraya kadar hep şiir dışı ürünler söz konusu edildi. Oysa nesnel karşılık kuramının temel amaçlarından biri de şiir eleştirmesinde ölçü olarak kullanılmasıdır, hatta belki asıl bu amaçla öngörülmüştür. Bununla birlikte her şiire aynı oranda başarıyla uygulanabilir mi? Buna cevap

vermek oldukça güç. Eliot, Hamlet eleştirisinde, onun “şiir” yönü üzerinde de durmaktadır. Bu eser üzerine şiir tekniği açısından yönelttiği eleştiriler üzerinde konuşmak bizim yetkimizin dışında kalır. Eliot, Hamlet’i bu bakımdan Shakespeare’in öteki eserlerinin yanında son derece başarısız bulmaktadır. Bizim burada tartışmak istediğimiz konu da bu değil zaten.

Nesnel karşılık kuramının şiir eleştirisinde nasıl kullanılabileceği üzerinde ayrıca durulmalıdır.

Ekim 1978

Tavır Koymanın Dili –*Nuri Pakdil'in Denemeleri*–

Kişi olarak Nuri Pakdil ile onun yazınsal kişiliği arasında bir bağıntı kurulabileceğini düşünüyorum. Bu bağıntının nasıl kurulabileceğini gösterebilmek için, ilkin kendimize Nuri Pakdil adının bize getireceği çağrışım(lar)ın ne(ler) olduğu sorusunu yöneltmemiz gerekiyor. Evet, Nuri Pakdil deyince, kafamızda nasıl bir kişilik canlandırıyoruz? Nuri Pakdil'in kafamızca yarattığı imajı nasıl yorumluyoruz? Ya da düpedüz Nuri Pakdil kimdir?

Kuşkusuz, hiç kimseyi birkaç kelimeyle özetlemek söz konusu olamaz. Eğer üzerinde konuşulacak kişi Nuri Pakdil ise böyle bir çaba büsbütün zordur. Buna rağmen kendimizi zorlarsak ve kendimizi, Nuri Pakdil'in kişiliğini en belirgin yanıyla ortaya koyabilecek bir ipucu vermekle görevlendirirsek, elde edeceğimiz nitelik sanıyorum, onun tavır koyma hususundaki mizacı olur.

Buradan hareketle Nuri Pakdil'in tavır koyucu bir kişiliğin sahibi olduğunu söylemiş oluyoruz. Kendi gerçek kişiliğinde bir "tavır adamı" olarak ortaya çıkan Nuri Pakdil, yazılarında da aynı kişiliği yansıtır. Gerçek hayatında, onun tavır koyması, bütünüyle kendi kişiliği ile özdeşleşmiş (nevi şahsına münhasır) bir haldedir. İlkelerini bilmeden ya da o ilkeleri gözardı ederek onunla konuşmak, iletişim kurmak zordur ya da tümüyle imkânsızdır. Sözgelimi, bu topraklarda yaşayan herhangi iki insan karşılaştığında, birbirlerini selamladıktan sonra "Nasılsın?" sorusunu da sorarlar. Üstelik karşılaşanlar için bu soru, kendiliğinden beklenen sorular arasındadır. Taraflar bu soruyu birbirlerine sorarlar ve aşağı yukarı her defasında da beklenen cevabı alırlar. Bu cevap: "İyiyim, geçinip gidiyoruz" veya "eh, işte..." kabilinden üstünkörü sözlerdir. Fakat aynı soru karşısında Nuri Pakdil'in tavrı beklenmedik bir biçimde dışlaşır. O size pekâlâ, nasıl olup da kendisine böyle bir soru yöneltebildiğinizin hesabını sorabilir. Veya böyle bir sorunun anlamsızlığını yüzünüze vurabilir. Veya bir zamanlar yaptığı gibi "bir devrimciye böyle bir soru sorulamayacağı" yolunda bir uyarıyla karşınıza çıkabilir. Dahası, soru sahibini azarlayabilir. Bu tür tepkileri, eğer onu yakından tanımıyorsanız, kırıcı bile sayılabilir. Fakat o, bütün bunları kaale almadan, içinin tepkisi ne ise, dile getirmeye çekinmez. Kısacası pervasızdır. Onun gündelik hayatındaki diline zamanla alışırsınız. O dile alıştıkça, artık onunla aynı dili konuşmaya, aynı dili kullanmaya

başlarsınız. Onunla aynı dili konuştukça, laf olsun diye sorulan soruların, aslında malâyanilik olduğunu ve onun sizi bundan yasakladığını ayrımsamaya başlarsınız. Bu durumda artık ona: “İşler nasıl?” diye bir soru yöneltmenin anlamsızlığını görürsünüz. Ve bilirsiniz ki, ona böyle soru yönelten biri çıkarsa, ağzının payını alacaktır. Fakat insanların bunu anlayabilmeleri için zamana ihtiyaçları olacaktır. “İşler nasıl?” diye soru soran birisi, “Ne işi beyim? Ne işi konuşuyorsun sen? Benim ne iş yaptığımı sanıyorsun sen?” kabilinden sert sözlerle karşılaştığında elbet şoke olur. Fakat bu sert tepkinin altında söylenmek istenen anlamın, “Biz iş yapmıyoruz, biz Allah’ın buyruğu altında yaşıyoruz. İş yapmanın bedeli paradır. Biz para için yaşamıyoruz. Para müstahkâr (iğrenç) bir şeydir. Bizim çalışmamızın karşılığı olarak nasıl olur da, böyle bir şey reva görülebilir?” olduğu anlaşıldığında, ona hak vermemiz gerekir. Fakat o, hiç bir zaman, size bu anlamı doğrudan açıklamaz. Bu anlamı sizin kendinizin çıkarması gerekir. Zaten onun sözlerinden bu tür anlamları çıkarmayı başaramıyorsanız onunla iletişim kurmaya çalışmanız boşunadır. Siz kendi alışkanlıklarınızda ısrar ettiğiniz sürece, onun aynı sert tepkisiyle karşılaşmanız mukadderdir. Bu durumda da iletişim söz konusu olmayacak demektir.

O, bu tepkisini dille açıklamaya yanaşmaz. O, aynı tepkiyi tekrarlamaya devam eder. Meselâ kendisini ziyarete gelmiş esnaftan bir hemşerisine dinlettiği bir Beethoven L.P.nin “ne demek istediği” sorusuyla karşılaşınca, “bunun anlamı öbür yüzündedir” deyip aynı plağın bir de öbür yüzünü bu zavallı adama dinletmesi, tipik bir Nuri Pakdil tavrıdır.

Anlaşılıyor ki, Nuri Pakdil, gündelik hayatında da, kendine özgü bir “üst dil” kurmuştur. Gündelik hayatında kurduğu üst dili yazılarına taşıyınca, bu yazıları anlamak iki kat zorlaşmıştır. Onun yazılarında semboller, imajlar, alegoriler, istiareler, benzetmeler de bol miktarda kullanılır. Fakat bunların neye tekabül ettiğini keşfetmek, okuyucunun izanına, ferasetine, basiretine, okuma maharetine bırakılmıştır.

Onun denemelerinde (hatta eleştirmelerinde) bu damar baştan beri mevcut olmasına rağmen, gide gide koyulaşıp yoğunlaşmış ve giderek onun yazı kişiliğinin bir parçası haline gelmiştir. Gerçi onun yazıları 1950’li, 1960’lı yıllarda daha anlaşılır, daha yalın ifadelerle kurulmuştur. Söylemek istediğini genelde doğrudan ifadelere başvurarak anlatmayı tercih eder. Ne var ki, gene 1960’lı yıllardan başlayarak dolaylı ifadelere başvurması giderek çoğalmaktadır. Mesela bir deprem sonu yıkılmış bir kasabadan,

diyelim ki Varto'dan söz açılmışken, yeni kentler ve yeni mahalleler kurmak gereği vurgulanıyorsa, onun böyle bir cümlesinden faraza, Ankara'nın Yenimahalle semtinde yaşayan bir arkadaşına selâm gönderme telmihinin bulunduğu hesaba katılmalıdır. Onu tanımayan için, burada bir üstdil kullanılıp kullanılmadığının belki önemi yoktur. "Dışarıdan" bir okuyucu, o metnin görünen anlamıyla yetinmek zorundadır. Zaten onun başka alternatifi de yoktur. Ama onu "tanıyan" okuyucu o metinlerde bir üst dilin kullanıldığını, dolayısıyla, anlam katmanlarıyla karşılaşacağını bilir.

Platon'un mağara istiaresini herkes bilir. İnsan, bir mağarada bulunmaktadır. Sırtı mağaranın ağzına dönüktür. Arkasından ışık vurmaktadır. Bu konumdaki insan, mağaranın karşı duvarında, arkasından vuran ışığın meydana getirdiği gölgeleri görür. Bu gölgeler, arkadan vuran ışığın habercisidir. O ışık olmasa bu gölgeler olmayacaktır. Ama ışığın aslı mağaranın dışındadır. Platon, bu istiaresinin anlamını gizli bırakmaz. Burada, mağara ile imlenen şey, insanın içinde yaşadığı dünyadır. Mağaranın duvarında görünen gölgelerse, dışarıdaki gerçek dünyadaki idelerin (düşüncelerin), insan tarafından algılanan biçimleridir. Düşüncelerin ve dünyanın aslı, bizim içinde bulunduğumuz dünyanın dışındaki bir yerdedir. Asıl gerçeklik oradadır. Nuri Pakdil'in istiareleri (eğretileme) böylesine açık seçik değildir.

Meselâ Bir Yazarın Notları I'den şu küçük parçayı alalım: "İlkokuldayken, ilkokuldan sonra, ortaokuldayken karalamalar yapardım, yazardım durmadan: çeşit çeşit kelebekleri uçururdum gökyüzüne. Yeni kuşlar, yeni sözcükler konardı pencereme: çoğunu tutamadan kaçırırdım: koştuğum çok olurdu o kuşların ardından." (1980, s. 10). Bu parçada geçen "kelebek", "kuş", "sözcük" kelimelerini ancak muhayyilemizi kullanarak bir yere oturtabiliriz. Kuş ve sözcük kelimelerinin ilham (esin) olduğunu düşünsek bile, kelebek kelimesinin neye tekabül ettiğini çıkarmakta gene de zorlanabiliriz. Ancak karine ile kelebek kelimesinin de, olsa olsa, yazılan yazının karşılığı olduğunu söyleyebileceğiz, gibime geliyor. Buradakiler, gene de "kolay" eğretilemeler. Onun oyunlarında kullandığı eğretilemelerin karşılığını bulabilmek neredeyse mümkün olmamaktadır. Gerek denemelerde, gerekse oyunlarda kullanılan istiareler çoğu kez ya *istiare-i mekniyye* (yani benzetilenin kaldırılması suretiyle kullanılan istiare) ya da *istiare-i musarraha* (yani benzeyenin kaldırılması suretiyle kullanılan istiare) biçiminde kullanılmakta; bu durum, metnin anlamına nüfuz etmeyi güçleştirmektedir. Çünkü her iki halde de, gene bilinen, ortak kabul görmüş

benzetmelere müracaat edilmemekte; fakat daha önce rastlamadığımız yepyeni kelimelerle karşımıza çıkılmaktadır. Yukarıdaki örnekte görülen kuş, kelebek kelimelerinin, ilk kez, tahmin ettiğimiz anlamlarda (doğallıkla tahminimizde isabet varsa) kullanılması gibi. Böylece, bu metinlerde mazmunların da dışlandığı görülmektedir. O kadar ki, bu parçada geçen kuş ve kelebek kelimeleri sadece burada tahmin ettiğimiz anlamlarda kullanılmaktadır. Başka yerlerde aynı kelimeler pekâlâ başka anlamların karşılığı olabilir. Böylece, kurulan üstdilde, kelimelerin sözlük anlamlarıyla onların medlûlü arasında, her zaman birebir bir ilişki kurabilmek de söz konusu olmamaktadır. Durum, Nuri Pakdil okuyucusunu, şiir okuyucusu olma alanına kaydırmaktadır.

Nuri Pakdil'in, değindiğimiz üslûpta yazmasının nedenleri olmalı diye düşünüyorum. Bir kere onun, deneme ile sanat metni arasına kesin bir sınır çektiğini düşünmüyorum. O, her denemesini aynı zamanda bir sanat metni (örneğin şiir, öykü vb) gibi kotarıyor. Deneme türü kitaplarının bütününde, bir düşüncenin değil, fakat bir fantazyanın ardına düşen yazılarının olduğu görülüyor. Böyle olunca, bu yazılarında, kendisini bütünüyle serbest çağrışımlarının seline bırakıyor. Bir kelime onu, okuyucunun beklediği belli bir düşünce mecrasının, yani beklenenin dışında bir yerlere sürükleyebiliyor. Mesela Bağlanma'da, şöyle bir parça var: Metnin akışı içinde bir yerde "insan" kelimesi geçince, "İnsanlığa girmekten başka çaremiz kalmamıştır" der ve iki nokta üst üste koyarak sürdürür: "unutmamamız gereken bir olgu var: tek evrensel birim, ölçü birimi insandır." Bu cümlelerin, Protagoras'ın "insan her şeyin ölçüsüdür" sözünü hatırlattığını sanırsanız yanılırsınız. Grek filozofu bu ifadesiyle, insan bilgisinin kendi duyusundan geldiğini, dolayısıyla ne kadar insan varsa o kadar doğru olduğunu anlatmak isterken: Nuri Pakdil, bu cümlesiyle insanın yaratılış bilgeliğine atıfta bulunmaktadır.

Diyebilirim ki, Nuri Pakdil, bilinçli biçimde sistemli düşünceye karşı bir tavır sergiliyor. Onda, düşüncelerini temellendirme kaygısını aramak boşuna bir çaba olur. Emin Ziyaioğlu imzasıyla yazdığı bazı eleştiri yazılarında görülen temellendirme çabaları, denemelerinde hemen hemen yok gibidir. Aslında bu denemeler, bir düşünceyi açımlama çabasından çok, belki de, bir kanıyı, hatta belki bir inancı dile getirme niyetinin ürünü olarak dışlaşıyor.

Bir fikir özetlenebilir. En girift bir fikri bile, erbabı, bir cümleyle özetleyebilir. Meselâ Hz. Ali'ye atfedilen: "ilim bir nokta idi, onu cahiller

çoğalttı” cümlesi veya Descartes’ın: “düşünüyorum, o halde varım” cümlesi, uzun fikir silsilelerinin birer cümle ile ifade edilmelerinin örneğidir. Bu anlamda, fikirlerin özetlenebileceğini söylüyoruz. Oysa Nuri Pakdil’in, denemelerinde ele aldığı düşünceleri özetlemek mümkün değilmiş gibi görünüyor. Çünkü kanaatimce, bu denemelerde, bir düşünceden çok, bir inanç dile getirilmekte. Hatta o inanç (veya kanaat) da, az önce değindiğimiz gibi, sanatlı bir dille ifade edilmektedir. Bu yönüyle onun denemelerinde dile getirdiği düşünceler (veya kanaatler veya inançlar, her ne derseniz deyiniz) tıpkı bir şiirin özetlenemezliği türünde, özetlenemez bir nitelik taşır. Deneme türü için zaaf telâkki edilebilecek bu durumdan, Nuri Pakdil, bir muzafferiyet çıkarır: Onun yazılarının özetlemeye gelmemesi, okuyucusunu doğrudan bu metinlere bağlamaya götürür. Mesela Biat kitabındaki Düşsel Yürüyüş Denemesi başlıklı yazı, sanatsal bir metin niteliği taşır (1973, s. 37). Bu tür metinler, nitelikleri gereği, alegorilerle doludur.

Yukarda, Nuri Pakdil’in diline semantik açıdan değindik. Dil yönünden onun öne çıkan yanlarından biri de Türkçe kelimeleri seçmedeki titizliğinde ve dili kullanmadaki özeninde görülür. Bu açıdan, edebiyatımızın en dikkate değer simalarından biridir o. Zorunlu biçimde gerekmedikçe Türkçede karşılığı olan hiç bir yabancı kelimeye yer vermez yazılarında.

Dildeki bu tutumu onun dile gösterdiği özenle açıklanabileceği gibi, onun sürekli yenilik arayışı içinde olmasıyla da ilgilidir, denebilir. Gerçekten de o, bir yenilik avcısıdır. Bu yanını kimi zaman aşırı noktalara götürmekten çekinmez. Istılahlara bile müdahale etmekte beis görmez. Meselâ “sultan” yerine “başkan”, “hoca” yerine “öğretmen”, “peygamber” yerine “önder” kelimelerini kullandığını görebilirsiniz. Dilin bu tür kullanımı onun bir başka yanını açığa vurur: O, hiç bir alanda, eskimişe, pörsümüşe itibar etmez; tersine eskimişe, pörsümüşe isyan eder. O, bu yeni diliyle İslâm’ı yeniden ifade etmeye çalışır. Kimi zaman, alışılmış kavramları, farklı bağlamlarda kullanır. Onun dilinde çağdaşlığın, devrimciliğin, hatta yabancılaşmanın farklı anlamları vardır; bu kelimeleri kendisinin onlara verdiği anlamlarda kullanır. Onun, bu yoldan da, kendilerini devrimci sanarak İslâm’a karşı çıkanlara tavır koymayı düşündüğünü, onları protesto ettiğini düşünüyorum. Onun denemelerinin temel temaları aslında haksızlıklara, zulme isyanı dile getirir. Haklılardan, ezilmişlerden, zulme uğramışlardan yana bir söylem geliştirir. Onun, kuru bir düşünür olmaya pirim vermiş olabileceğini sanmıyorum. O, tavır

koymanın ve protestonun adamıdır. Gündelik yaşantısındaki dürüst ve namuslu tavrı, bütünüyle denemelerine de sinmiş, orada da kelimelerin diliyle ifadesini bulmuştur.

Bu kırık dökük tespitleri şöyle bağlamak istiyorum: Az önce değindiğim gibi, Nuri Pakdil'in yazıları özetlemeye gelmez. Okuyucu, bu metinleri ancak kendisi okuyarak tadına varabilir. Onda kuru fikir arayanlar düş kırıklığına uğramaya hazır olmalıdır. Fakat onun yazılarında inancın, coşkunun, protestonun, başkaldırmanın, isyanın ve teslimiyetin nasıl çaprazlama kurgular içinde dile getirildiğini görmek isteyenler, yeniden o metinlere müracaat etmelidir. O metinler her defasında size kendilerini yeniden ve yeniden açmasını başaracaktır. Sizi her defasında kendinizle hesaplaşmaya ve bu metinlerde yeni anlamlar keşfetmeye çağıracaktır. Nuri Pakdil'in denemeleri edebiyatımızda bir eşi ve benzeri bulunmayan özgünlükte ürünlerdir.

Ocak 1995

Bir Tartışma Üstüne veya Eleştiride Yöntem

Y*eni Devir*'in Sanat ve Edebiyat sayfasında (10, 17, 24 Mart 1978) Ahmet Okan'la Taha Aydoğan'ın bir hikâye çevresinde gelişen ilginç bir tartışmaları oldu. Tartışma konusu, Eyüp Önder'in *Edebiyat* dergisinin Mart (1978) sayısında yayımlanan "Bir Somun Daha Arttı" başlıklı hikâyesiydi. Biz burada adı geçen hikâye üstünde durmayacağız. Bununla birlikte biraz sonra söyleyeceklerimizin anlaşılır kılınabilmesi bakımından çok kısa bir özet vermek yararlı olacak. Hikâyenin kişisi bir sabah bir kasabaya gelir, orada bir ayakkabı tamircisinin dükkânına uğrar, kahramanımızla tamirci sohbet ederlerken radyodan bir kişinin öldürüldüğü haberini işitirler, bu haberi duyan tamirci: "Bir Somun Daha Arttı" der. (Bu özetin çok yetersiz olduğunu, aslında bir hikâyeyi özetlemenin sakıncalarını biliyorum, ama dediğim gibi burada biz dikkatimizi bu hikâye üstünde değil, eleştirmecilerin bir esere eğilirken denedikleri yaklaşım tarzları üstünde toplayacağız. Bu bakımdan, özetimizi Önder'in hoş görmesini rica ediyoruz.)

Şimdi, adı geçen hikâye üstüne ilk yazıyı yazan Ahmet Okan dikkatini özellikle, hikâye boyunca kahramanın kim olduğunun belirmediği, yazarın bu konuda okuyucuya yardım edebilecek hiç bir ipucu vermediği, fakat konuşmalardan sonun bazen şöyle, bazen böyle bir insan olduğu hususunda bir izlenim alındığı, ama bu takdirde de o kişiden beklenen davranışların havada kaldığı, gerek kahramanın, gerek tamircinin kimliklerinin bilinmediği için onların konuşmalarının kişiliklerine ne kerte uygun düştüğünün anlaşılmadığı, bu yüzden de hikâyenin doyurucu olmadığı noktaları üstüne yöneltmiş.

Ahmet Okan, yazısı boyunca, ele aldığı hikâyeden hiç ayrılmıyor. Konusunu saptırmadan eleştirilerini hep hikâyeden örnekler vererek yapıyor. Bizce, onun, eleştirmesindeki en tutarlı yan, hikâyeden ne beklediğinin açığa kavuşturulması ve beklediklerinin ele aldığı hikâyede yansımamış olmasının belirtilmesidir. Bu bakımdan, eleştirisi tutarlıdır, çelişkisizdir.

Taha Aydoğan, konuyu başka bir düzlemde ele alıyor. O, daha çok söz konusu olan bu hikâyeden beklenenleri değil, fakat genel olarak sanattan beklediklerini dile getiriyor. Özel bir durumu (belli bir hikâyeyi) sanat anlayışı içinde genel bir konuma oturtmak istiyor. Böylece onun eleştirisi

Okan’ın sanat anlayışına yöneliyor, fakat savunmak istediği adı geçen öyküyü savunmaktan da uzak düşüyor. Ahmet Okan’a karşı bizim bir yazımızı[44]kanıt olarak ileri sürmesi, dediğimiz hususu iyice pekiştirecek niteliktedir. Çünkü bizim yazımız eleştirme üzerine değildi, genel olarak edebiyattan beklediğimiz şeylerin ne olabileceği üstüne bazı genel düşüncelerimizi belirtmek içindi. Bu bakımdan Ahmet Okan’ın haklı itirazına biz de katılmak zorundayız.

Bu tartışmalardan varılabilecek önemli sonuçlardan biri şu olabilir: Bir eleştirmenin tutarlı sayılabilmesi için, eleştirmecinin çıkış noktaları açık seçik belirmiş olmalıdır. Yani biz, ele aldığımız eseri hangi ölçütlerle eleştiriyoruz, sonra bu ölçütler o eser için gerçekten geçerli midir, bunların açıklıkla belirtilmesi gerekir. Yoksa söylediklerimizin açık bir anlamı bulunmayacaktır. Taha Aydoğan, Ahmet Okan’ın eleştirmesini eleştirirken, özellikle onun çıkış noktası üzerinde durmalıydı. Çünkü Ahmet Okan, adı geçen hikâyeyi “gerçekçi” kabul ederek bu kabulünün gerekli sonuçlarını vurguluyordu. Onun eleştirmesinin özü bu noktada toplanmaktadır. O, hikâyeyi “gerçekçi” kabul ettiği için, hikâye kişisinin davranışlarında olsun, konuşmalarında olsun, hayattaki karşılığını beklemektedir haklı olarak. Adı geçen hikâyedeyse bu reel karşılığı göremediği için (var mı, yok mu bu ayrıca tartışılabilir) hikâyeyi bu açıdan eleştirmektedir.

Taha Aydoğan konuyu büsbütün farklı bir açıdan değerlendiriyor. Anladığım kadarıyla Ahmet Okan’ın hiç söz konusu etmediği hususlara değiniyor. Meselâ Ahmet Okan’a yöneltti̇ği şu sorular: “Öykünün bir sanat ürünü olduğu kabul ediliyorsa eğer, onun eğitim kurumlarında gösterilen dersler gibi en ayrıntılı biçimde sunulmasını mı istiyor acaba?” (Bence Okan’ın kahramanın kimliği ve kişiliği hakkında hikâyeciden bilgi vermiş olmasını istemesi buraya kadar çekilemez.) Aydoğan’ın yönelttiği başka bir soru şu: “Öyküde anlatılanların, öyküdeki başkişinin hareketleri ve davranışlarının kendi düşündüğü şekilde olmasını mı istiyor Okan?” (Bence, bu da yanlış bir sorudur, çünkü Okan’ın eleştirmesinden bu sonuç çıkmıyor. O, sadece gerçekçi bir hikâyeden beklenmesi “gereken” hususları bu hikâyede bulamadığını vurguluyor.) “Görülmüş müdür hiç, bir öyküde başkişinin herhangi yere gelmesinin ne anlama geldiğinin sorulduğu?” (Peki, görülmemiş midir? Sonra diyelim ki, görülmemiş olsun ve böyle bir soruyu ilk soran eleştirmeci Okan olsun.. ne çıkar bundan? Kaldı ki, Okan’ın hikâyeyi anlayış biçimine göre, ki tekraren belirtelim, o bu hikâyeyi gerçekçi kabul ediyor, evet, bu kabule göre kahramanın nerden

gelip nereye gittiğini sorması, bunu araştırması gayet tabiidir, kendi payıma bunun yadırganacak bir yanını görmüyorum.)

Bu kez Ahmet Okan, verdiği cevapta Aydoğan'ın sorularını saptırmaktadır. Aydoğan'ın yukarıya aldığımız sorularına Okan şu cevabı veriyor: "...Yazar keyfine göre yazar, kimse ona soru yöneltmez demek istiyor." (Hayır, Aydoğan'ın sorularından böyle bir anlam çıkarmak haksızlık olur. Aydoğan yazısında açıkça belirtmemiş bile olsa, eleştirmesinde hep "durum hikâyesi"ni göz önünde bulundurarak konuşmaktadır. Bunu belirtmemesi eksikliktir. O, söz konusu hikâyeyi hep bu açıdan ele almakta, fakat ölçüsünü belirtmeyi ihmal etmekte, buna karşılık genel sanat anlayışını vurgulamaya ağırlık vermektedir.) Okan sözlerine devam ediyor: "Aydoğan böyle kabul edebilir ama bu bir kural olamaz. Böyle bir kural İslâm'ın temel ilkeleriyle hele hiç bağdaşmaz. Sanat ürünlerinde de olsa söylenenleri İslâmî endişelerle incelemek ve tartışma konusu yapma girişimlerine kimse karşı çıkmaz. En azından ilke olarak karşı çıkamaz." Böyle diyor Okan, Aydoğan'ın sorularına karşı. Fakat Aydoğan'ın Okan'ın iddia ettiği hususlara karşı en küçük bir itirazı yok ki yazısında. Onun için Ahmet Okan'ın bu sözleri de havada kalmaktadır.

Bu tartışma, aslında ekseninden sapmıştır. Her iki eleştirmeci de, bizim üzerinde durulmasını beklediğimiz konu hakkında susmuşlar, her ikisi de birbirine karşı ayrı ayrı şeyleri söz konusu etmişlerdir. Burada tartışılacak en önemli husus, ele alınan hikâyenin niteliği olmalıydı. Yani iki eleştirmecimiz de ilkin, bu hikâye gerçekçi midir, bir durum hikâyesi midir, yoksa başka tür bir hikâye midir, bunun üzerinde bir anlaşmaya varmalıydılar. Bu nokta üstünde ortak bir karara varmayı deneseydiler, bundan sonraki tartışmaları anlamlı bir düzlemde geçerdi. Fakat ikisi de, ayrı düzlemlerde konuştuklarının farkına varmadan, asıl tartışma konusu olan hikâyeyi bir kenara bırakarak birbirlerini eleştirmişlerdir.

Taha Aydoğan, Ahmet Okan'ın eleştirmesine karşı söz konusu olan hikâyenin gerçekçi nitelikte bir hikâye olmayıp bir durum hikâyesi olduğunu vurgulamalı, bunu kanıtlamaya girişmeliydi. Çünkü Okan'ın üzerinde önemle durduğu husus budur. Fakat işin tuhafı, Ahmet Okan da söz konusu hikâyenin "gerçekçi" olduğu hususunu açıkça belirtmemekte. Bunu, onun bir cümlesinden biz çıkartmaktayız. Şu, o cümle: "Öykü soyut bir bütünlük göstermediği için, somut bir kısa öykü dokusuna aykırı gördüm bu gerçek dışılığı." Tabiî oldukça muğlâk bir söz bu. Özellikle

“soyut” ve “somut” kelimeleri açık bir anlama gelmiyor burada. Fakat “gerçek dışı” demesinden, onun, ele alınan hikâyenin genel yapısından gerçeğe uygun şeyleri beklediğini, dolayısıyla bu hikâyenin gerçekçi olması gerektiğini düşündüğünü biz çıkarıyoruz. Söz konusu hikâyeyi gerçekçi değil de, diyelim “sürrealist” veya “irrasyonel” bir hikâye olarak görseydi, kuşku yok ki, Okan yaptığı eleştirileri yapmaktan kaçınacaktı. Biz Okan’ın eleştirmesine tutarlıdır derken, özellikle onun bu çıkış noktasına sonuna kadar bağlı kaldığını belirtmek istedik.

Gerek Ahmet Okan’ın, gerek Taha Aydoğan’ın eleştirmeleri, yukarda değinmeye çalıştığımız hususlara netlik sağlanmak suretiyle kendi içlerinde tutarlıdır. Daha açık bir anlatışla, eğer ele alınan hikâye Ahmet Okan’ın belirtmek istediği gibi gerçekçi ise, eleştirmesinde söyledikleri hususlarda haklıdır. Yok, eğer Aydoğan’ın anlatmak istediği gibi hikâye bir durum hikâyesiyse, yani sadece belli bir durumu anlatmayı hedef tutmuşsa, bununla sınırlarını çizmişse, o zaman da Aydoğan’ın iddiaları geçerlidir. (Fakat Aydoğan bu görüşünü net olarak ifade etmiyor.) Fakat tuhaftır ki, asıl tartışılacak konu bu ilken her iki eleştirmeci de burada susarak, hatta birbirlerinin ne demek istediğine kulak asmadan, bir yerde hikâyeyi de bir kenara iterek birbirlerini eleştirmeye girişmişlerdir. Bu noktada, her iki eleştirmecinin söyledikleri de birbirlerine karşı tutarsız kalmıştır. Biz başta da söylediğimiz gibi adı geçen hikâyeyi değerlendirme niyetiyle yola çıkmadık. Sadece eleştirmelerimizde dikkat etmemiz gereken bir hususu vurgulamak istedik.

Mayıs 1978

Niçin Kör Dövüşü?

Türkiye’de belirli edebiyat kümeleri, edebiyat çevreleri arasında iletişim olmadığı bir sır değildir. Birbirlerini görmezlikten gelmeler, yok saymalar bu çevrelerin birbirine karşı olan tutumlarının başlıca nitelikleri arasındadır.

Bu olgu özellikle 1960’lardan bu yana daha belirginleşmiştir. 1960 öncesi edebiyat dergilerine bakıldığında, değindiğimiz nitelikteki kümeleşmelerin, bu güne oranla daha az bir düzeyde olduğu gözlenebilir sanırım. Fakat 1960 sonrasında edebiyat çevreleri arasındaki kopukluk tam bir kireçleşmeye, katılaşmaya dönüşmüştür.

Edebiyat anlayışları, dünya görüşleri birbirine uyan yazarların belirli dergiler çevresinde toplanarak orada yazmaları kadar doğal bir olgu olamaz. Ne var ki, sorun bu değil. Sorun, sözü edilen çevrelerin birbirlerini yok saymaları keyfiyetidir. Konunun “edebiyat” adına yadırganacak yanı da buradadır.

Bizi, bu konu üzerinde yeniden düşünmeye iteleyen, Hasan Bülent Kahraman’ın bir yazısı oldu.[45]Kahraman, yazısının başlarında kuramsal açıklamalara yer verirken, görüşünü Oluşum ve Mavera dergilerinin öykü özel sayılarına değinerek temellendirmeye çalışıyor.

Edebiyat çevreleri arasında iletişim kurmanın gerekliliğine inanılıyorsa, sanırım öncelikle bu iletişimin hangi temel üzerinde kurulabileceğini belirlememiz gerekir. Önce, genelde terimlerimizin ortak olup olmadığını, sonra da edebiyatın ortak teriminin ne olup olmadığını belirlememiz ve ortak kabuller üzerinde konuşmamız gerekir. Bunu sağlamadan iletişim kurulamaz; yüzeyde anlaşıyormuşuz gibi görünen noktalar biraz irdelendiğinde gerçekte hiçbir anlaşma olmadığı, tersine “kör dövüşü”nün sürdüğü, bu noktada iyi niyetli girişimlerin bir başına işe yaramadığı, yaramayacağı görülür.

Bu bakımdan Kahraman’ın yazısını bir fırsat sayarak konuya eğilmek istiyorum.

Az önce söylediğim gibi terimlerimiz, genelde, ortak anlamları içeriyor mu, içermiyor mu, ona bakalım. Ben içermediği kanısındayım. Bunu da uzaklara gitmeden Kahraman’ın yazısında yaptığım saptamalarla açıklayabilirim. Kahraman, “sağ” ve “sol” deyimlerini kullanıyor. Bu deyimlere Batı’nın kullandığı anlamı ve içeriği yüklüyor. Böylece, Müslümanları da, rahatlıkla “sağ” dediği kesimin içine sokuveriyor. Ona

göre sağ dünü savunmaktır, sol yarını savunmak... Oysa Müslümanlar, bu anlamda sağ'ın da, sol'un da dışındadırlar. Onlara bu adlandırmalardan birini yakıştırmak sadece bir yakıştırma olarak kalır, fakat herhangi bir gerçeğe tekabül etmez. Buradaki yanılgı, Batı dünyasındaki dindarlığın "sağ" çerçeve içinde mütalâa ediliyor olmasından, bu mütalâanın İslâm dünyasına da uyarlanabileceğinin ve orada da aynıyla geçerli olabileceğinin sanılmasından ileri geliyor. Aynı biçimde, Batı anlamındaki "gelenek" deyimi de Müslümanlar için gelişi güzel kullanılmakta ve Müslümanlar Batı'daki anlamıyla "gelenekçi" sanılmaktadır. Oysa bir Müslüman için "gelenek" deyimi, Batı'da kullanılan anlamından farklıdır. Kahraman'ın "sağ" diye nitelediği kesimin de Müslümanların yanında "sol" diye belirlenebileceğini söylersek, demek istediğimiz daha açıklık kazanır. Sol ve sağ deyimleri Batı kültürü içinde belirli anlamları yüklenmiş olabilir ve belirli dünya görüşü sahipleri için bu kelimelerin kullanılması yakışıksız sayılmayabilir. Oysa Müslümanlar, daha baştan bu kelimelerle düşünmeyi, konulara bu deyimlerle yaklaşmayı reddederler. Onlar için anlamlı olan deyimler "mümin" ve "kâfir" deyimleridir.

Kahraman, yazısının başka bir yerinde İslâmcı düşüncenin "ancak feodal döneme yerleştirilebileceğini" ileri sürüyor. Bu iddia da gene genelde Batılı, özeldeyse Marksist terimlere göre düşünmekten ve illâ Marksist şemaları kullanma hevesinden kaynaklanan bir yanlışlığı yansıtıyor. Marksizmin ileri sürdüğü komünal toplum, feodalizm, burjuva toplumu, kapitalizm ve sosyalizm evreleri mutlak doğrular sanılıyor. Bu evrelerin Marksistler arasındaki tartışmalı durumunu bir yana bıraksak; kendimizi zorlayarak Batı toplumlarında belli evreler için "nisbî" doğruluğunu kabul etsek bile, gene de İslâm toplumu için geçerliği olmadığını teslim etmek zorunda kalırız.

Fakat nasıl oluyor da bu basit yanılgıya düşülebiliyor? Çünkü feodalizm, Batı'da Orta Çağ'a tekabül eden bir toplum düzenidir. Orta Çağ ise Batı'da Hıristiyan dogmatizminin egemen olduğu bir dönemdir. İslâmın zuhuru ve egemenliği de aynı dönemde oluşmuştur. Şimdi, o dönemde Batı toplum düzeninde geçerli olan dizge "feodalizm" olduğu için, bu dizgenin o dönem dünyasındaki bütün toplum düzenlerine genelleştirilebileceği sanılmaktadır. Oysa Batı'da yaşanan anlamıyla feodalizm İslâm tarihinin hiçbir döneminde yaşanmamıştır. Dolayısıyla İslâmcı düşüncenin "ancak feodal döneme yerleştirilebileceği" yakıştırması ister istemez askıda kalacaktır. Bu konu askıda kaldığı için, onu açıklamaya çalışan kuramda mı

bir sakatlık aramalı, yoksa kurama uygun yapı göstermeyen toplumlarda mı bir sakatlık var demeli? Sakatlığı kurama yakıştıramayanlar, değinilen şablona uygun gelmeyen toplumları yorumlamak için boşu boşuna zorlanacaklardır. Nitekim Asya tipi üretim tarzı denilen şey de bu zorlamaların sonucudur.

İmdi, Türkiye'deki belirli edebiyat çevreleri arasında bir tartışma ortamının oluşmayışında, iletişim kurulamayışında genel kültür terimlerimizin farklı oluşu önde gelen genel bir etmendir. Daha özele indirgediğimizde edebiyat üzerinde ortak terimlerle düşünüp düşünmediğimiz sorusuyla karşılaşırız.

Edebiyat ürününün ortak paydasının, son çözümlemede dil olduğunu kabul ederiz kanısındayım. Ancak dil olayı, edebiyat tartışmalarında üzerinde en az durulan etmenlerden biridir. Özellikle 1960 sonrasında "ideolojik tavır" her türlü edebiyat ürününü değerlendirmede belli başlı kıstas olarak kullanılmıştır. Aynı dünya görüşünü paylaşanlar, birbirlerinin ürünlerini eleştirirlerken ön plana "ideolojiyi" koymuşlar, böylece ürüne değil, yazara bakmışlar! Sonunda kapalı devre bir iletişim oluşturmuşlar, kendi aralarında yapıp ettiklerini gereğinden fazla önemserlerken başkalarını görmezlikten gelebilmişlerdir. Bu olgu sağ olsun, sol olsun, Müslüman olsun her kesim için aynı ölçüde geçerlidir. Değindiğimiz tutum, bir anlamda "zorunlu" olarak ortaya çıkmıştır, fakat başka bir anlamda kasıt'tan da ari değildir. Şöyle ki:

Edebiyat ürününü, sadece "ideolojik faktör"le yorumlamaya yeltenen bir kafa yapısı kendisinin dışında saydığı her türlü ürünü ister istemez göz ardı etmek zorunda kalacaktı. Olan da zaten buydu. Bu tutum içinde, görmezlikten, duymazlıktan gelerek kendi dışındakileri nesne yerine koyduğunu gösterme hevesi, başkalarını küçümsediğini, hor gördüğünü belirtebilme arzusu kişisel tutumları aşan bir yaygınlık kazanmıştır. Kafka'nın bir konuşmasında belirttiği gibi: "Kişi komşusunu tanımazsa, daha kolay ezer. Vicdan azabı duyulmaz." (G. Janouch, s. 63). Edebiyat ürünü de, ortak terim olan dil dışı kıstaslarla değerlendirilmek istenince, herkes komşusunu daha kolay ve vicdan azabı duymadan ezebilmek için, komşusunu tanımaya fazla yaklaşmamıştır. Nitekim Sayın Kahraman'ın da bizim öykülerimizi bir kalemde "yavan, kuru ve kunt" diye kesip atabilmesinde, bizi tanımayışının payı olduğuna inanıyorum.

Hemen belirteyim ki, Kahraman'ın şimdi değindiğim yargısında gene "ideolojik faktör" rol oynamaktadır. Bizim öykülerimizin "yavan, kuru ve

kunt" olmasını Ömer Seyfettin tarzı öykücülüğe bağlayarak temellendirmek isteyen yazar, bu yargısında çok ivedi davranmış. Mavera'nın öykü özel sayısında yer alan kuramsal yazılarda olsun, verilen örneklerde olsun Ömer Seyfettin öykücülüğünün benimsendiğini gösteren tek bir örneğe bile rastlamak mümkün değildir. Yazarın bu ivedi yargısına olsa olsa, diyorum, benim "Öykü Üstüne Ukalâlık" başlıklı yazımdaki bazı ifadelerim yol açmıştır... Söz gelişi, demişiz ki: "... Gene de öykü'nün kendine özgü kuralları varsa, bu kuralları Ömer Seyfettin'den öğrendiğimi itiraf etmeliyim. Biz 'geleneksel' yazım tarzından kalkarak işe başladık." Ne var ki, bu sözler, bizim bütünüyle bireysel ilk gençlik deneyimimizi vurgulamak amacını gütmektedir. Bunda gocunacak, gizlenecek, hor görülebilecek bir husus görmediğim gibi; bizim veya başkalarının öykülerini değerlendirirken bir kıstas diye kullanılabileceği de aklıma gelmemişti. Nitekim sözü geçen yazının o bölümü ve bütünü yeniden okunursa demek istediğimiz açıkça belirlenebilir.

Öte yandan, bizim Ömer Seyfettin'i nasıl değerlendirdiğimiz İsmail Kıllıoğlu'nun *Mavera*'nın aynı sayısında yer alan "Hikâyede Gerçek"[46]başlıklı yazısında net bir biçimde dile getirilmiştir: "Ömer Seyfettin hikâyeciliği, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bu toprağın insanının gerçeğini yansıtmayan bir hikâyeciliktir. Duygusal bir temele oturtulmak istenen bu hikâyecilik, gerçekte, adeta bilinçli olarak duyarlığın abartılarak verilen istismarına dayanır. Bariz niteliği olarak öne çıkan ırkçılığı (bir anlamda da milliyetçiliği) bize yapay, başka ırkların özellikleri üzerine ikâme edilmiş bir ırkçılığı sergiler." (s. 9). Görülüyor ki, Kahraman'ın bize Ömer Seyfettin hakkında bilgi vermesine, onun hakkında bizi "aydınlatmaya" çalışmasına gerek yok! Kahraman, bizim hakkımızda kafasında oluşturduğu bazı fantezilere dayanarak, üstelik bizim yorumlama yetisinden yoksun olduğumuzu belirten kınayıcı bir önyargı ile "bakmış" bize.

Burada bir noktanın altını çizmekte yarar görüyorum: İsmail Kıllıoğlu'nun Ömer Seyfettin öykülerinin dokusu üstüne getirdiği yoruma katılıyorum. Ancak bu demek değildir ki, Ömer Seyfettin'in öyküsü böyledir diye onu reddetmemiz gerekir. Öykülerinin muhtevası, dokusu ne olursa olsun, bunun tartışması ayrı; o öykülerin, öykü sanatı, öykü işçiliği, kısacası edebiyat açısından taşıdığı değer ayrıdır. İşte asıl, bu ayrımlara dikkat edilmeli. (Sözün burasında, Mavera'nın o sayısındaki Oturum'da

söylediğim, 58. sayfadan başlayarak süren konuşmama göndermede bulunmakla yetiniyorum.)[47]

Kahraman, yazısının sonlarında "Mavera'nın geniş ölçüde geçmişe yönelik çabaları" olduğunu söylüyor. Acaba, geçmişe yönelik çabalar deyişinden aynı şeyleri anlıyor muyuz? Sanmıyorum. Nitekim yukarda bizim gelenek anlayışımızın Batı'da kullanılan anlamdan farklı olduğunu söylemiştim. Batı'da gelenekçilik öteki yüzüyle bakıldığında tutuculukla eşanlamlıdır. Giderek "konformizme" dönüşen, "statükocu" bir anlayışı belirler. Oysa biz, konformizmi de, statükoculuğu da, "reactionism"i de bütünüyle ve kökten reddediyoruz. Ne var ki, gelenek denilince, Batı kültüründe bütün bu kavramlar hatırlandığından, Kahraman, Mavera'nın geçmişe dönük çabaları olduğunu belirtirken, hiç kuşkusuz, aynı yönde düşünüyor. Nitekim sol'un da yarını savunduğunu ileri sürüyor. Sol'un yarını savunduğu gerçek (fakat doğru olup olmadığı başka bir konu). Sol, yarını savunurken, Marx'ın yukarda değinilen "evreler şeması"na, böyle bir varsayıma dayanıyor. Oysa şimdiye kadar "sosyalist devrim"i gerçekleştirdiğini ileri süren ülkeler bu şemanın geçersizliğini açıkça kanıtlamıştır. Rusya olsun, Çin olsun, öteki ülkeler olsun, değinilen "evreleri" sırasıyla yaşamadan hop diye "sosyalizme" atlayıvermişlerdir. (Burada sosyalizm kelimesini tırnak içine alırken onun mahiyetinin de tartışılabileceğini vurgulamak istedim). Bu bahsi toparlarken, sol'un yarını savunmasının onun "ütopik" bünyesinden ileri geldiğini belirtelim. Yoksa olay, bazılarının sanmak istediği gibi sol'un "ilerici" nitelemesiyle ilgili değildir. Gerçeklerinse bütünüyle dışındadır. Aslında sol, çaresizlik içinde muhayyel bir yarına sarılmaktan başka yol bulamamaktadır. Müslümanlarınsa düne bakışlarıyla, sözgelimi bir İngiliz aristokratının "Nerde o eski güneşler" anlayışı arasında küçücük bir bağıntı bile kurulamaz.

Sonuç: Kahraman, edebiyat kümeleri arasında iletişim olmadığından yakınarak söz açıyor. Ancak iletişimin kurulabilmesi, herkesin birbirinin kullandığı terimleri anlamasıyla mümkün olabilir. Biz, buracıkta, bu terimler üzerinde herkesin başka şeyleri anladığını onun yazısına göndermelerde bulunarak açıklamaya çalıştık. Bunu yaparken de, tartışmaya açık olduğumuzu belirtmek istedik. Ne var ki, tartışmaların anlamlı olabilmesi, "kör dövüşü" olmaktan çıkabilmesi, tarafların birbirlerinin kullandıkları terimleri kendilerine özgü "muhtevaları" ile kavramasına bağlıdır. Bu bakımdan dünyagörüşleri üzerinde ortak terimler

bulmak ve kurmak, itiraf etmeli ki, son derece güç bir iştir. Fakat edebiyatın ortak teriminin “dil” olduğu sanırım daha kolaylıkla kabullenilebilir ve bu kabul üzerinde belirli yaklaşımlar sağlanabilir.

Ocak 1981

Şemaya Göre Yazmak

Bir kaç yıl oldu sanırım. Bir dergide, bir hikâye üstüne bir eleştirme okumuştum. Yazıda, eleştirmeci, ele aldığı hikâyenin hapishaneye düşmüş kahramanının, dışarıdaki işçi arkadaşları tarafından gönderilen hediyeyi "istemem" diye bağırarak reddetmesini kınıyordu.

Eleştirmeciye göre, kendi sınıfının bilincinde olan bir işçi böyle bir tavır almazdı, sosyalizmi bilmeyen bir yazarın işi olabilirdi işçiye böylesi bir tavır aldırmak. Şemaya göre düşünmenin tipik bir örneğiydi bu eleştirmecinin dedikleri. Aslında hikâyenin yapısında bir işçi sorunu mevcut değildi, en azından, böyle bir soruna yaklaşma eğilimi görülmüyordu, böyle olunca herhangi bir işçinin "kendi sınıfının bilinci"ne göre davranması da söz konusu olamazdı. Bu bir yana, işçi insan olarak değil de, kendisine verilen programla işleyen bir makine olarak görülmek isteniyor, onun, insanî davranışları, eleştirmecinin dogmatik düşüncelerine ters düşüyor diye reddediliyordu. Oysa hikâye, eleştirmecinin öngördüğü bir sonuçla bitseydi, dramatik etkilemeden büsbütün yoksun kalabilirdi.

Kimi hikâyeciler, bu çeşit eleştirmelerden etkileniyor olacak ki, hikâyelerine yazdıkları önsözde, "sakın ola ki, bu öyküleri mistik çalışmalar olarak anlamayasınız" gibisinden notlar düşüyorlar. Demek, hikâyecinin kafasında, hikâyelerinin mistik veya metafizik biçimde anlaşılacağı yolunda bir kaygı var. Bunlardan biri de, kitabının bittiği yere Marx'tan bir cümle düşmüş, "sınıflı toplumların tarihi tarih öncesi sayılmalıdır" diyor. Bu da, bir çeşit özür dileme, kusura bakmayın her ne kadar sınıflı bir toplumu ele aldıysak da tarih öncesi bir çağda yaşıyoruz henüz, demeye getiriyor.

Bunlardan, önemli bir sonuç çıkıyor karşımıza: güdümlü yazar kendi dogmasıyla çatışmaya düşünce kitabını ancak bir takım notlarla kurtarma çabasına düşüyor.

Yalnız hikâyeciler mi bu şematizmin etkisinde? Bir bölük romancımız, yıllardır bu şematizme saplanmışlardır. Romancımızın asıl ilgi merkezlerinden biri, kendi insanımızı oluşturan zihniyet farklılığına dikkatimizi çekmek olmalıyken, "tez" adına, bir takım yüzeysel fikirlerini kişilerine yamamaya çalışıyorlar. Bu da, romanları alabildiğine çekilmez duruma getiriyor. Özellikle, köyü konu alan romanlarda "sosyalizm yapmak" isteyenlerin başarısızlığını bu noktada aramalıdır. Romancının "tez"i, roman kahramanının kişisel problemi olmadığından, fikirle roman

kişisinin özdeşleşmesi de sağlanamıyor. O fikirle, o kişi arasında organik bir bağ kurulamayınca, romancının tez olarak ele aldığı şey bir abes haline dönüşüyor. Romancıysa, habire, bir şeylerin doğru olduğunu kanıtlamaya çabalayıp duruyor. Ne fikirle roman kişisinin, ne roman kişisiyle okuyucusunun arasında bir ilmik vardır, her biri, kendine ait dünyasında dönenip gidiyor.

Asıl şu noktaya değineyim: Türk insanının şimdiki sorunu sosyalistleşmek değil ki (çünkü sosyalizm batılılaşma sürecinde bir yöntem tercihi sorunudur) romana konu olan fikir, roman kişisiyle özdeşleşsin? Türkiye bu gün bir kültür değişmesi halini yaşıyor. Kültürümüz büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır, uğramaktadır, ama acaba zihin yapımız da, aynı ölçüde değişikliğe uğramış mıdır? Romancımız, illâ toplumsal konulara eğilecekse, bu hesaplaşmayı da sorunsal alanının bir yerine koymalıdır, diye düşünüyoruz.

Aralık 1976

Müslüman Yazarlar- Kentsoylular-Yazınsal İktidar vs.

Yazı dergisinin 1. sayısında Oğuz Demiralp'ın "Siyasal İktidar-Aydınlar ve Yazınsal İktidar" başlıklı bir yazısı var. Yazar, Marksist jargonda "kent soylu sınıf" (burjuva) denilen zümrenin sol edebiyatı etkisiz hale getirdiğinden yakınmaktadır. Burjuvanın, bu faaliyetine Müslüman edebiyatçıların da uğradıkları vurgulanmaktadır. Şöyle bir ifadesi var yazarın: "Yaşayan yazın, yaşayan bir avuç İslâmcıyı saymazsak (bunlar da, alafranga kentsoylunun bastırmak istediği bir öbektir) soldadır." diyor. Bu düşünceye bütünüyle katılmamız mümkün değildir. "Alafranga kentsoylu"nun Müslüman edebiyatçıların sesini bastırmak istemesi vurgusunun yanlışlığından dolayı değil, fakat bu vurgulamanın eksikliğinden dolayı. Çünkü İslâm'a karşı çıkan, Demiralp'ın sandığı gibi sadece "alafranga kentsoylular" değildir, İslâmın dışında yer alan her türlü görüş, öğreti, siyasal ve ekonomik düzen İslâm'a karşıdır. Bu düşünceyi iyi değerlendirebilmek için konuya İslâmın içinden bakmak gerekir. Burada söyleyeceklerimiz, İslâmî düşünceye yabancı olanlar için şaşırtıcı görünebilir. Çünkü İslâm, toplumsal sorunlara sınıf açısından bakmayı reddeder. Daha açık bir deyişle onun sorunları arasında "sınıf" diye bir olay yoktur. Bu, Marksist tanım içinde var olduğu söylenen "sınıf" olayını reddetmek anlamını bile taşımaz. Durum, tüm olarak insanlık gerçeğine yaklaşmada görülen düzlem farkında odaklaşır. İslâm bugün Marksistlerin reddetme eğilimini gösterdiği pek çok olguyu reddetmektedir. Paradokslar yaparak bir takım şaşırtmacalara girme niyetinde değiliz, İslâmî hakikati kavramadan belki de bu söylediklerimizin iyice anlaşılmayacağının farkındayız.

Öte yandan, Demiralp'ın yukarıya aldığımız cümlesinden bir husus daha ortaya çıkmaktadır. Yazar "Bir avuç İslâmcıyı" şimdiye kadar yapıldığı gibi görmezlikten gelmek istemiyor. Bu bir avuç İslâmcının da "Alafranga kentsoylu"nun mağduru olduğunu söylemek istiyor. Demiralp kendi terimleri içinde bir hak tanırlığı, bir değer bilirliği yerine getirmek istiyor. Bununla birlikte, bu noktada da İslâmcıların (doğru deyim: Müslümanlar'dır) farklı bir görüşü olduğunu söylemeliyiz. Müslümanlar, sorunu şah damarından yakalayıp ele alırsak, aslında ne alafranga kentsoylunun, ne başkalarının mağdurudur. Onlar, bizim başka yazılarımızda önemle vurgulamaya çalıştığımız gibi, sadece İslâm'ı

yaşamaktan yoksun kalmalarının (veya bundan yoksun bırakılmalarının) mağdurudurlar. Yeri gelmişken bu gün Türkiye gerçeği içinde çok şaşırtıcı gibi görünebilecek bir başka olguya değinelim: Nüfusunun yüzde doksanından çoğunun Müslüman olduğu söylenen bu ülkede en az bilinen ve en yanlış bilinen şey İslâm'dır. Ama hadiseye demografik perspektifin dışında bakarsak, bu olguyu doğal görebiliriz.

Üstünkörü bir bakışla görülemeyecek olan bir gerçek şudur: Solcuların, mevcut düzenle boğuşması, bir yerde "rejim" konusunda odaklaşır. Bununla birlikte onların kuramsal çalışmaları için her türlü imkân açıktır. En azından mevcut eğitim düzeni onları doğal olarak bir yere götürmeye büsbütün kapılarını kapamamıştır, belki tersine, Batının kendi "otokritiği" açısından çeşitli Batılı görüşlerden birini benimsemeleri bakımından elverişli bir ortamı barındırmaktadır. Ama Müslümanca yaşamanın anlamını bilirsek onlara bazı kapıların kapalı olduğunu görürüz. Müslümanların sorunu rejimle ilgili olmayı aşar. Bunlar, birer yakınma değil, Müslümanların içinde yaşadığı ortamın tanımlanmasıdır. Sözümüzü şuna bağlamak istiyoruz: Müslümanlar, şimdilik kendi ana kaynaklarına doğrudan doğruya eğilme, onlarla doğrudan doğruya karşılaşma imkânından yoksundurlar. Bu yüzden İslâmın öngördüğü hayat düzeni henüz Müslüman yazarların eserlerine bütün boyutlarıyla da yansımamaktadır. Şimdiye kadar yapılan çalışmalara belki sadece bir ön hazırlık gözüyle bile bakılabilir. Ama onların eserine asıl yansıması gereken olgular henüz potansiyel halde ilerde durmaktadır. Bununla birlikte, Demiralp'ın dediği gibi, yaşayan edebiyatın solcuların tekelinde olduğu düşüncesini de kabul etmiyoruz. Müslüman yazarların eserlerine bakanlar bu gerçeği teslim etmek zorunda kalacaktır sanırız. Ama konuya, sayılar (kantiteler) açısından değil, nitelikler (kaliteler) açısından bakmalı. Demiralp, "Bir avuç İslâmcı" derken, galiba konuya daha çok sayılar açısından bakma eğilimi taşıdığını gösteriyor.

Eylül 1978

Kimse

“Yazınımızın kırsal yaşama ilişkin bunca anlatı yapıtı arasında en ilginçlerinin hangileri olduğu sorulsa, ben hiç duralamadan: Mahmut Makal’ın *Bizim Köy*’ü ile Ferit Edgü’nün *Kimse*’si derim.”

İşte Tahsin Yücel’in bu cümlesi[48]isteklendirdi beni *Kimse*’yi okumaya. Ne ki, kitabı okuyup bitirdikten sonra fark ettim, Bay Yücel “özgün” dememiş “ilginç” demiş. Bu benim yanlışım. “Kırsal kesime ilişkin anlatı yapıtı” sözüne gelince bu da Bay Yücel’in yanlışı. Makal’ın eseri, doğru, köyüne ilişkin “anekdot”lardan oluşuyor. Ya Edgü’nünki? Edgü “kırsal kesim”i mi anlatıyor? Yoo, kendini anlatıyor. Yolu tesadüfen uzak bir köye düşmüş birinin, orada yalnızlıktan kaynaklanan bunalımlarının sözü ediliyor. Kimdir bu adam, öğretmen midir, asker midir, niçin oraya gitmiştir, ne işi var? Bütün bunların cevabını bulmaya çalışmak boşuna olur. Arada bir “sürgün” olduğundan söz açılıyor ya, bu da galiba lafın gelişi, yazarın “alegorik” bir ifadeye ulaşabilmek niyetiyle bu kelimeye başvurduğunu anlıyorsunuz.

Sayfalar boyu alt alta dizilen iç konuşmalar, bu sıkılan adamın (Kimse?) ne kerte sıkıldığını, umarsızlığını vurgulamaktan başka bir işlevi yüklenebiliyor mu, kestiremedim. Gevezelikler, hezeyanlar.. bütün bunlarla belli bir yalnızlığı yaşamak zorunda bırakılmış (ama niçin?) birinin umarsız durumunu gözümüzün önüne getirebiliyoruz. Kentte yetişmiş, orada yaşamış bir aydının kendi keyfine kalsa yaşamayı istemeyeceği bir yerde yaşamaya katlanmasının öyküsü bu. Kırsal kesimle bir ilgisi yok. Yolu köye değil de, hapishaneye düşmüş olsaydı, Edgü’den sanırım daha farklı izlenimler alacak değildik.

Ancak romanın sonlarına doğru “kimse”nin köyle ilgili bir-iki “anekdot” aktardığını görüyoruz. Romanın köyle ilgisi işte bu kadar. Bir yerde, bir kız isteme olayı anlatılıyor. İşte tam bu noktada, Edgü’nün Yakup Kadri’leştiğini görüyoruz. Kız isteme olayına “içerden bir bakış” yöneltmiyor; Yakup Kadri gibi, bir yaban olarak dışardan bakıyor. Bu kız isteme olayını, yazarın, bir köle alım satımı gibi algıladığını, öyle sandığını ve okuyucuya öyle bir izlenim verme niyetini taşıdığını hissediyorsunuz. Bu olayı anlatırken yazar içinin eziklikle tıkandığını hiç de gizlemiyor (s. 159).

Bütün bu söylediklerimden *Kimse*’yi kötülemek, karalamak istediğim sanılmasın. Söylemek istediğim bu romanın “kırsal kesimle” hiç mi hiç ilgisi olmadığını vurgulamak. Edgü “Yeni roman tekniğini” iyi özümlemiş, bize o yoldan bir eser vermek istemiş. Hepsi bu.

Kimse’yi galiba gene en iyi, iç kapaktaki “alt başlık” özetliyor. “Belli bir sürede (bir karakış boyu), belli bir noktada (Pirkanis adlı dağ köyünde), anmak, ansımak, anlamak, sormak, karşılık aramak ve özellikle yaşamı sürdürebilmek için yapılmış konuşmalardan seçmeler ya da bir monologun diyaloga dönüştürülmesi için çaba(lama)sı.” deniliyor. Doğru.

Bense Bay Yücel’in cümlesinden çok farklı beklentilere kapılmıştım. Edgü’nün gözlükleriyle köye bakmanın ilginç olacağını düşünmüştüm. Edgü’nün kullandığı teknikle yazılacak bir köy romanının özgün bir eser çıkartabileceğini umuyordum. Öyle değilmiş. Yazar köyle değil, kendi öznesiyle ilgileniyor.

Nisan 1980

Dil Konusu

Dil konusunu Türkiye'deki kadar kendine dert edinmiş bir başka ülke var mıdır, bilmiyorum. Bu konu aşağı yukarı 70-80 yıldır "Türk Kültürü"nün önde gelen meseleleri arasında yer alıyor. Konuyu mesele haline getirenler, ilkin, ırkçı/turancı görüşü sahiplenen Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin gibi "genç kalemler" oldu. "Türkleşmek" siyasî bir öğreti olarak kabul edilince, Türk kültürünün bir kurumu olarak "Türkçeye dönmek" de kaçınılmaz ve doğal bir sonuç olarak ortaya çıkacaktı. Ancak Cumhuriyetten sonra ırkçı heveslere "milliyetçilik" adıyla "bilimsel" elbiseler giydirilince, dil konusu da, milliyetçi olmanın bir unsuru haline geldi.

Ancak milliyetçiliğe yöneltilen bakış açısı, milliyetçiliğe yüklenmek istenen anlamlar, dil konusuna da yansıdı. Milliyetçilik konusunda olduğu gibi, dil konusunda da aşırılar ve ılımlılar arasında kümeleşmeler oldu. Aslında bu kümeleşme, Kemalizmi anlama konusunda meydana gelen anlayış farklılıklarının dışa vurmasından başka bir şey değildi. Nitekim 1950 yılından sonra başlatılan ve bir süre tartışıldıktan sonra bırakılan "tutan devrimler, tutmayan devrimler" tartışması, dil konusunda çok daha önceden başlamıştı; halen de sürdürülmektedir.

1950'lerde laikliğin sınırlarının çizilmesi yolundaki tartışma günümüzde dil konusunda Türkçenin sınırlarının çizilmesi biçiminde bir tartışmaya konu olmaktadır. 1950'li yılların "laiklik dinsizlik demek değildir" diyen sağcıları, nasıl ki, temelde laikliği kabul eden ve fakat onun sınırlarını belirlemek isteyen bir görüşle yola çıktılarsa, halen dil konusunu tartışanlar da Türkçeye, Türkçenin "yenilenmesine" böyle bir sınır çizgisinin belirlenmesi amacıyla yola çıkıyorlar. İster "Arı Türkçeciler" olsun, ister "Sade Türkçeciler" olsun temelde Türkçenin yenilenmesi gerektiğine inanmışlardır, ancak bu yenilenmenin sınırlarının ne olacağı konusunda tartışmalarını sürdürüyorlar.

Türkçülüğe önderlik etmiş kimseler, bu görüşlerini nasıl soyut bir siyasî görüş ve basit bir kavmiyetçi duygu ve hevesle yürütmemişler, onların bu heveslerinin arkasında nasıl yoğun bir dinsizlik gayreti yer almış ise, görüşlerinin bir parçası durumunda olan Türkçe konusunda da, aynı dinsizlik gayretinin uzantısını görmek mümkündür. Ne var ki, milliyetçi olarak milliyetin temel unsurları arasına bir müessese olarak dini de

koymuş bulunanların, sözü edilen dinsizlik gayreti gözlerden kaçabilmektedir. Bu kümede yer alanlar dine (İslâm'a) milliyetçiliğin bir unsuru olarak yer veriyorlarsa, bunun sebebi Allah'ın rızası için O'nun buyruğuna bağlanma gereği hususundaki bir anlayıştan doğmuyor, mücerret halde dini (bu din İslâm olmuş veya olmamış fark etmez) kültürün bir unsuru saymalarından ileri geliyor.

Dil konusu, milliyetçiliği hedeflerinin önüne almış olanlar için tartışmaya değer bir konu olarak görünebilir. Fakat biz, diğer çoğu konuda olduğu gibi, bu konuyu da tartışma alanımızın dışında bırakıyoruz. Bu gün benim için önde gelen mesele, hangi kelimeyi kullanıp hangisini kullanmayacağım değil, seslendiğim kimselere yaklaşabilme imkânını elimde tutup tutmamam hususudur. Bir yazar olarak elbet dilime sahip çıkarım. Fakat bu sahiplenmedeki niyetimin özünü "nasyonalistçe" hevesler teşkil etmez.

Bu gün dil konusunu kendine dert edinmiş olanlar, farklı niyetlerin ardındadırlar. Bu niyetlerin arasında, dilin kendi bağlamı içinde bilimsel bir yaklaşım sağlama hususu pek az yeri olan bir olaydır. O kadar ki, aslında bilimsel denilen ele alış tarzı bile, güdülen siyasî niyetlerin bir aracı olarak kullanılmaktadır. Öztürkçeyi eleştirenlerin bilimsel diye ileri sürdükleri gerekçeler, karşı tarafın ileri sürdüklerinden daha güçlü dayanaklara sahip değil. Bunun tersi de doğrudur: yani Öztürkçeyi savunmak isteyenler de, daha baskın bilimsel gerekçeler ileri süremiyor. Kısacası, bilimsel bağlamda, ileri sürülen gerekçelerin hiç olmazsa tartışılabilir bir nitelik taşıması gerektiği ortadadır. Böyle bir bağlamda, her iki tarafın yaptığı "saptırmacayı" da göz ardı etmemek gerek. Söz gelimi, Öztürkçeye karşı olanların "imambayıldı" yerine "içi geçmiş dinsel kişi" yahut "hostes" yerine "gök konuksal avrat" gibi uydurma kelime dizileri önerdiği yolundaki iddialar, bu tür saptırmacalardandır.

Bu gün tartışılan dil konusunun arkasında, dil uğruna girişilen çabalardan çok, tarafların siyasî niyetleri bulunmaktadır. Bilindiği gibi, Kemalist devrimlerin ulaşmak istediği son hedef, Batı kültürü ile siyasal olarak bütünleşmiş bir Türkiye meydana getirmektir. Dil devrimi denilen olay da bu hedefin araçlarından biri diye düşünülmüştür. Batıdan aktarılacak yeni kavramları, herhangi bir yanlış anlamaya yer bırakmamak için yeni kelimelerle ifade etmek bu "devrimin" temel esprisini oluşturur. Bu anlayış, dil aracılığıyla kültürel gelenekleri yıkmak veya en azından onlarla ilgiyi kesmek anlamını da kendiliğinden içinde taşımaktadır.

Gelenekçilerin yahut tutucuların itirazlarının belli başlı sebebi de bu noktada şekillenir. “Eee, bu kadarı da fazla” derlerken asıl düşündükleri husus, kültürel konulardaki gelenekçiliklerinden kaynaklanır.

Fakat asıl şaşılacak olan şudur: halen bazı kelimeleri uydurma diyerek kullanmayı reddedenler, vaktiyle aynı itirazla karşılanmış pek çok kelimeyi bu gün farkına bile varmadan kullanabilmektedirler. Dil konusunda gelenekçi olduğunu iddia edenlerin hemen hepsi bu gün “uydurma” dedikleri kelimelere yazılarında, konuşmalarında bol bol yer vermekten çekinmemekte, onları kullanmakta bir sakınca görmemektedirler. Bu olgunun taşıdığı anlam iyi değerlendirilmeli.

Bir kez daha belirtelim ki, biz bugün Türkiye’de yapılan dil tartışmasının dışında bulunuyoruz. Tartışmaya taraf olanların, bu konuyu ileri sürerlerken taşıdıkları siyasal niyetler, kültürel niyetler şimdi değindiğimiz bağlamda, bizim ilgi ve uğraşı alanımızın dışında kalıyor. Bu konuda, bizim, kullandığımız dile sahiplenmemizin dışında bir tutumumuz yoktur.

Bu konuda söylenebilecekler özetle şöyle toparlanabilir: Önemli olan hangi dili kullanmak değil, o dille neyin söylendiğidir. Arapça ile, Osmanlıca ile, sade dille gâvurluk yapılamaz diye bir kural olmadığı gibi, böyle bir iddianın “mefhumu muhalifini” haklı çıkartacak bir kural da yoktur. Ebu Cehil de, Allah Resulünün (s.a.v.) kullandığı dili konuşuyordu. Türk Dili dergisinde yer alan bir yazı bizim bu konuda söylemek istediğimizi çarpıcı bir biçimde ortaya koyuyor.

Söylenen söz şu: “İslâmcı bir dergi var ki benden daha öz bir Türkçe ile yazıyor yazarları.”[49]Hepsi bu kadar.

Nisan 1980

Ücük Devrimi Üzerine

Evet, evet yanlış okumadınız: ücük devrimi: Ü, C, Ü, K: ücük. Kültür Bakanlığının yayın organı *Ulusal Kültür* dergisi, 2. sayısında ücük devrimine ağırlık vermiş. Ücük devriminin anlamından ve öneminden söz açıyor yazarların çoğu: profesörler, dil uzmanları, düşünürler.

Derginin ilk yazısı Prof. Dr. Cavit Orhan Tütengil'in: Ücük devrimi için "özle biçim arasında bağlantı kuramayanlara batılılaşma yolunda biçimsel bir özenti gibi görünebilir" diyor, oysa "olay bütün boyutlarıyla ele alınacak olursa, ulusallaşmak ve laikleşmek yolunda atılmış devrimci ve halkçı bir adım"dır. İnönü'nün ücük devrimi hakkında bazı kaygıları varmış, devrimin 25. yıldönümü dolayısıyla bu kaygısını belirtmiş. Tütengil'in yazısından İnönü'nün bu kaygısını da öğreniyoruz. 25. yılda (yani 1953'te) İnönü "bir soruyu yanıtlarken kaygısını şöyle dile getirmiş": "...Yaşlılar eski yazının zevkini ve kolaylığını mezara kadar götüreceklerdir. Böyle bir irtica hareketi her zaman mümkündür." İnönü'nün bu kaygısı yerinde mi, değil mi bilemeyiz ama 304 sayfalık dergide eski yazının "zevkini ve kolaylığını" belirleyen ve açıkça dile getiren bir İnönü olmuş, geriye kalan yazarların hiç biri İnönü'nün bu görüşünü ağza almak şöyle dursun, eski yazıya verip veriştirmişler, yeni ücükleri ise okuma kolaylığı dolayısıyla göklere çıkarıyorlar.

Söz gelimi, Tütengil'in yazısının hemen arkasında yer alan Tahir Nejat Gencan'ın yazısı bütünüyle bu konuya ağırlık vermiş: Eski yazının okuma zorlukları, buna karşılık yeni ücüklerin hem okumada, hem öğrenmede sağladığı kolaylıklar... (Affedersiniz ücük, ücük deyip duruyorum, başta belirtmeliydim: Kelime, dilimize T. N. Gencan'ın armağanı: ücük, harf demekmiş. Kaynak: *Divanü Lûgat-it-Türk*, *Tarama Dergisi*. Kelime orada kayıtlıymış. Kim ne derse desin, ben sevdim bu ücük kelimesini, bu yazı boyunca da harf yerine ücük kelimesini kullanmaya özen göstereceğim. Neyse konuyu dağıtmayalım. Gencan hocanın dediklerini aktarmaya çalışalım.) Evet, İnönü'ye inat, Gencan hoca eski yazının okuma yazma güçlüklerinden söz açıyor. Ona göre bunun aksini söylemek "Arap yazısının, Araplar için dahi ne denli güç olduğunu bilmemekten ileri gelmekte" imiş. Hoca, örneklerle açıklayıp destekliyor bu düşüncesini. Sözlerini şöyle bağlıyor: "Oysa bu gün ilkokulda iki üç ayda gazete yazısını söküyor; söyleneni yazabiliyor yavrularımız" diyor ve "Sopalı, falakalı

mahalle mekteplerine dönmeyelim" teklifinde bulunuyor. Anlaşılan sopadan, falakadan bir hayli yılmış görünüyor Sayın Gencan. Yoksa eski yazının güçlüklerini "bilimsel" bir düzlemde ele almaya çalışan bir yazıda sopayı, falakayı anmak kimin aklına gelirdi?

İşin ilginç yanı da şu: Tütengil'in yazısına aktardığı bir başka yazıda, Nurullah Ataç, ücük devrimi üzerine görüşlerini şöyle belirlemiş: "Yazımız bazı seslerimizi göstermiyor, genizden çıkardığımız n'yi göstermiyor, eskiden Arap yazısının hı'sıyla gösterdiğimiz sesi göstermiyor, bizim iki türlü e'miz vardır, birini göstermiyor. Bunlara gönlüm katlanamıyor." Ataç'ın bu sözleri meseleyi biraz çatallaştırır gibi durmaktadır. Ataç dolaylı yoldan, yeni ücüklerin de kimi zaman okuma güçlükleri çıkartabileceğini söylemek ister gibidir. Yoksa Ataç, İnönü'nün değindiği "eski yazının zevkini ve kolaylığını tadan yaşlılar" arasında mı yer almıştı diye bir soru akla gelebilir. Ama öyle değil elbet, Tütengil, Ataç'ın sözünün arkasını da almış yazısına. Ataç da her şeye rağmen Gencan'la aynı kanıyı paylaşıyor: "Bu eksiklikleri, bu yanlışlarıyla da Latin yazısı Arap yazısından üstündür" demesinden belli bu. Ücük devrimine karşı asıl umutsuz görünen Tütengil'in kendisi: "Millet mektepleri atılımına karşın, harf değişikliğine bağlanan bir umut henüz gerçekleştirilememiştir" diye yakınıyor yazar. Bu umut, okuma yazma bilenlerin sayısının yükseltilmesi imiş, bunu gerçekleştiremedik, diyor. Bir de İnönü'nün, değindiği kaygısına katılmadığını belirtiyor Sayın Tütengil, onun kaygısı başka bir noktada imiş: "İnönü'nün üzerinde durduğu tehlike 'eski yazının zevkini ve kolaylığını' tadan yaşlıların 'birikmiş hiddetleri'nden değil, çok partili dönemin ürettiği' 'yeni yetme' politikacı tipinden bir gün gelebilir" diyor ve işte bunlara "fırsat vermemeli" diye sözünü bağlıyor. Dikkat edilirse Tütengil'in sözlerinden çok partili demokratik hayata diş biler gibi bir koku da sezinlenmektedir. Ya da özgürlükçü demokrasiye tahammülü oldukça azdır, herkes aynı şeyi söylemekte ve aynı şeye inanmakta özgür olsun, başka şeylere inanma özgürlüğü kötü bir şey der gibi bir hali var.

Bir de bir tarih öğretmeninin ücük devrimini değerlendirirken, sözlerinin ne kadar doğru olduğunu göstermek için "Rusyanın en büyük gazetesi olan İzvestiya" diye tanımladığı bir gazeteden aldığı parçaya değinmek istiyorum. Şöyle demiş o gazete ücük devrimi dolayısıyla: "Öte yandan alfabenin Latinleştirilmesi ve Türkiye'nin geniş halk kitleleri arasında okuma-yazmanın yaygınlaştırılması politikası da yeni Türk Devleti'nin emperyalizm baskısına karşı durması eğiliminin artmasına da

kuşkusuz yol açacaktır.” Şimdi ücük devrimi emperyalizmin baskısına karşı koymayı arttıracaktı da, “dünyanın en büyük proleter devrimini gerçekleştirmiş olan Rusya”nın kendisi niye bir ücük devrimi yapmayı aklına getirmedi, diye sorası geliyor insanın. Öyle ya, bir ülke emperyalizmin baş düşmanı olsun da, üstelik ücük devrimiyle emperyalizm baskısına daha sağlam biçimde karşı koyacağını bilsin de, kendisi böyle bir devrim yapmaya yanaşmasın!

Ücük devrimi üzerine olan yazıların en dokunaklısını Azra Erhat yazmış. Yazısını okuyunca merak ettim, B. Necatigil’in sözlüğüne baktım: 1915’te İstanbul’da doğmuş, klasik filoloji doçenti imiş (elimdeki kaynak 1975 baskısı). İlk ve orta öğrenimini Belçika’da tamamlamış. Bunları kendisi de anıyor yazısında, zaten daha çok bir anı yazı niteliğinde o yazı. Dadılar, Fransız matmazeller elinde geçirmiş çocukluğunu. “İskuyi dada” derlermiş dadılarına. Acaba Rumca bir isim mi bu, bilmiyorum, cehlimi bağışlasınlar. Neyse annesiyle babası yedi yıl nişanlı kalmışlar, babası Selanik’te, annesi İstanbul’da kalırmış o zamanlar Azra Erhat’ın. Annesiyle babası “eski yazı üzerine” mektuplaşırlarmış. Bir ara Viyana’ya gitmişler. Aklı fikri aşktaymış o zamanlar, ablasının güzelliğini, onun delikanlılarla olan flörtlerini, bu alandaki başarılarını düşünürmüş hep. “Ben çirkinim ama akıllıyım” diye avunurmuş. 10 Kasım günlerinde, saat dokuzu beş geçe “nerde olsa” ayağa kalkmak ve acı gözyaşları dökmek gibi bir alışkanlığı varmış. Şimdi diyeceksiniz ki, bütün bunları ne diye anlatıyorsun ve bütün bunların ücük devrimiyle ilgisi ne? Ben de bilmiyorum. Ama o kadar içli ve güzel anlatmış ki Azra Erhat bunları, ona kapılıp gitmekten kendimi alamadım. Doğallıkla sırf anılar değil anlattığı, güzel, bilimsel değinileri de var. Biri şu, ücük devriminin kökeninde çoğulcu demokrasi görüşü yatıyor, diyor. Ücük devriminin sırf bize özgü bir olay olduğunu belirtiyor. Çinliler, Japonlar, Arap Ülkeleri ücüklerini değiştirmediler, diyor. Yalnız Çinliler, Japonlar, Araplar mı ücüğünü değiştiremeyen? Fakat adı geçen ülkelerin hâlâ çoğulcu demokrasiye geçemedikleri gerçeği olsa olsa, ücüklerini değiştirememeleriyle ilgilidir. Bu olguyu bilimsel olarak saptamamız gerek bir kez. Sonra, yukarıda değindiğimiz gibi Ruslar da güzel bir örnek bu konuda: Onlar da ücüklerini değiştirmediler ve de çoğulcu demokrasiye geçemediler, biliyorsunuz tek parti egemenliğini yaşıyor Rusya hâlâ, 20. yüzyılı bitiriyoruz nerdeyse. Gene alalım Yunanlıları, onlar da bir ücük devrimi yapmadı, bu yüzden de bir türlü çoğulcu demokrasiye geçemiyorlar. İtalyanlar.. onlar yaptı mı sanki ücük devrimi. Ama halleri

gözler önünde işte. Bir İngilizlerle Fransızlar kalıyor geriye, bir de Amerikalılar.. ücük devrimi yapmadan çoğulcu demokrasiye geçmiş olanlar arasında. Ama onlar da istisna. Biliyorsunuz, genel bir kural vardır bilimde: istisnalar kaideyi bozmaz, derler. Sonra bize ne onlardan, yazıda gayet güzel belirtildiği gibi: "Yazı devriminin getirdiği yararlar o denli çoktur ki, tartışması bile sözkonusu edilemez bugün."

Ücük devrimi üzerine yazılan yazıların en dokunaklısı Azra Erhat'ın demiştik ama itiraf etmeli, en "esaslısı"nı da Eser Gürson yazmış. Ücük devriminin "maddi temellerini" konu edinmiş yazısında, gayet yahşi temellendirmeler yapmış. Ücük devriminin gerekçelerini bir o derli toplu sayabilmiş, bu gerekçeleri şöylece sıralıyor: 1. Ülkede okuma-yazmanın kolaylaşmasını sağlamak, 2. Türk diline kişiliğini kazandırmak, 3. Doğulu kültürle aradaki köprüleri atmak, Uygar Batı ile ilişkileri sıklaştırarak uygarlık aşamasını hızlandırmak. İlkokulda okuduklarının hiç birini unutmamış Sayın Gürson, güçlü bir belleği var anlaşılan. Ücük devriminin ekonomik anlamı üzerine derin çözümlemelerde bulunuyor. Bunların her biri üzerinde durabilmemiz çok güç, bir de bizim bilimsel kapasitemizin çok üstünde şeyler.

Velhasıl çok istifadeli şeyler var bu *Ulusal Kültür* dergisinde. Okudukça insanın kültürü artıyor ve de kafası çalışmaya başlıyor.

Ocak 1979

V

DEĞİNMELER

Edebiyat Her Şey Değil Ama...

Edebiyatın neye yaradığını soranlara hepimiz rastlamışızdır. Edebiyat genellikle bir kaçış olarak nitelendirildiğinde bu soru akla gelmektedir. Kötü bir edebiyat zevkiyle zihinleri şartlanmış olanlar, bir öykü okumayı, bir şiir okumayı âdeta günlük hayat dağdağasının dışına çıkmak, kendilerini, dertlerini bir an için unutmak diye değerlendiriyorlar.

Karşılaştığınız kimseler arasında yapacağınız rasgele bir soruşturmada okumama bahanesi “vakit bulamamak” sebebine dayandırılır. Vakit bulamıyorum, derler. Yalan. Bunun yalan olduğunu okumaya vakit bulabilen kimselerin durumuna bakarak anlamamız mümkündür. Türkiye’de yıllarca en iyi denilen edebiyat dergileri bile birkaç bin baskı adedi içinde dönenip durmuştur. Bunların çoğu da ancak dış zorlamalarla bu sayıyı tutturabilmişlerdir.

Herkesin dikkatli bir edebiyat izleyicisi olmasını istemeye hakkımız yok elbet. Ne var ki çevresinde olup bitenleri izlediğini söyleyerek böbürlenenler arasında edebiyat diye bir olgunun bulunduğundan bile habersiz olanlara rastlanabilmesi de yadırganmalıdır.

Bütün bu söylediklerimle edebiyata gereğinden fazla önem vermek istediğim sanılmasın. Vurgulamak istediğim husus, günümüz Türkiyesinde edebiyatın lâyık olmadığı bir ilgisizlik düzeyinde tutulmasıdır.

Ne her şeyi edebiyattan bekleyecek kadar budala olmalıyız, ne onu büsbütün yok sayacak kadar kavrayış yoksunu...

Bir de şu var: ben hayatın bütün anlamını kitap okumakta bulan kitap kurtlarından da hazzetmem. Böylelerine de biraz avareliğin tadından bahsetmeli.

Edebiyata dudak bükenlerden söz açmak istiyordum. Vatan kurtaran aslanlardır bunlar. Aslında hiç birinin değerli bir öykü cildiyle, değerli bir romanla ömürlerinde bir kez olsun karşılaştıklarına ihtimal vermem. Buna rağmen edebiyat üzerinde pek bir üst perdeden konuşurlar. Edebiyatın neyi kurtaracağını sorarlar. Sanırsınız ki, kendileri ciddi şeylerle uğraşmışlardır, edebiyatı da bu uğraşları arasında belli bir yere oturtmuşlardır. Edebiyat üzerine olan bütün ön bilgileri vaktiyle okudukları ya bir resimli romana dayanır, ya bir pehlivan tefrikasına. Eh ona da doyum sağlamışlardır.

Gene söylüyorum, hayatın bütün anlamı kitaplardan ibaret değil. Ama hayatın bazı anlamlarını kavrayabilmek için arada bir kitaplara, dergilere de

bakmak gerekli sayılmalı. Okuyunca da hayattan kaçmak için değil, hayata müdahale için okumalı.

Ekim 1980

Okurun Durumu

Ülkemizde, okurun durumu iç açıcı değil. Sayısal olarak bakıldığında öyle kabarık sayılara ulaşan bir okuyucu kitlemiz yok. Burada elbet boyalı basının, resimli romanların, “karton” kitapların sözünü etmiyoruz. Bu tür kitaplar her zaman okuyucu bulmuştur. Klasik müzik plaklarının satışı yanında arabesk müziğin çektiği ilgi neyse, boyalı basınla ciddi edebiyat ürünleri arasındaki oranlama da odur.

Okurluk işi, bizde genellikle ciddiye alınmayan bir şey. Meslek kitaplarının o meslek mensupları tarafından izlenmesi de, bizim burada anlatmak istediğimiz okur kategorisinin dışında sayılmalı.

Okuyucu deyince benim anladığım, başta her türlü edebiyat ürünü olmak üzere, öteki toplumsal konulu yayınları izleyen, bu izlemeyi bir alışkanlık haline getirmiş olan kimsedir. İşte bu tür okuyucunun sayısı, ülkemizde her kesimden ortalama üçbin dolaylarında dolaşmaktadır. Bu sayıyı, yayınevlerinin çıkardığı kitapların baskı adedine göre tahmin ediyorum. Burada gene istisnai durumları da yaptığımız genellemenin dışında tutmalıyız. Herhangi bir kitabın edebiyat dışı etkenlerle tutulması, ikinci, üçüncü.. baskıya gitmesi geneldeki tutumu değiştirmez.

Sayısal olarak iç açıcı görünmeyen okur, nitelik bakımından acaba nasıl? Bu soruyu şöyle sorsak belki daha açıklayıcı olacak: ülkemizde acaba, hangi meslek grubundan, hangi yaş grubundan insanlar okur oluyor? Bunu da gene benim öznel tahminim olarak şöyle sıralayabilirim: 1. Yazarlar, 2. Öğrenciler, 3. Memurlar.

Türkiye’de her yazarın aynı zamanda bir okuyucu olmadığı şakasını bir yana bırakırsak, denebilir ki, oran olarak en yüksek okuyucu kitlesi yazarların arasında barınmaktadır. İkinci olarak öğrenciler geliyor sırada. Üçüncü olarak da, öğrenciliğinde kitap okuma alışkanlığı edinmiş, meslek hayatına atıldıktan sonra da bu alışkanlığını sürdüren memurlar geliyor (üniversite mezuniyeti gerektiren serbest meslek erbabını da bu kategoriye alıyorum.) Bütün bunların toplamı ise, değindiğimiz gibi, üçbin dolaylarındadır.

Okurluk da bizde, “boş adam” işi sanılmaktadır. Nitekim okuma alışkanlığı bulunmayan kimselere sorduğunuzda genelde bu tek tip cevabı alacaksınız. Okumaya fırsat bulamıyorum, vaktim olmuyor, boş zamanım

yok, kabilinden cevaplar, hep bu kümede yer alan ve başka şeyleri okumadan daha önemli sayan kişiler tarafından verilecektir.

Oysa siz zamanınızın bir kısmını özel olarak okumaya ayırmadıkça, okuma fırsatınız ve zamanınız ömür boyunca bulunmayacaktır. Türkiye'de televizyon yokken de bu kimseler size aynı cevabı veriyordu. Fakat bunlar şimdi televizyon seyretmek için bütün gecelerini ayırabiliyorlar. Demek ki, mesele zaman yokluğu, fırsat kıtlığı değil, okuma ilgisinin ciddiye alınıp alınmaması keyfiyetidir.

Haziran 1981

Nasıl Okumalı?

Bir gün elimde yabancı bir yazarın bir kitabını gören biri: “Nasıl oluyor da sen hem bu kitapları okuyorsun, hem de dine inanabiliyorsun?” diye sormuştu.

Böyle bir soru sorabilen kimsenin kafasında sanırım kitap okumak sadece bir tek yaklaşımla mümkün olabilirdi, o da, okuduklarını aynıyla benimsemek. Yani insan okuduklarını ayrıca kendi kafasının süzgecinden geçirmeden, onları yeniden bir değerlendirmeye tabi tutmadan, orada söylenenlere yeni bir anlam vermeden, ne söyleniyorsa onu benimsemek için okurdu. Okumanın anlamını böyle düşündüğü için de, benim durumumda, izahını yapamadığı bir tuhaflık buluyordu.

Hemen belirteyim ki, o kimsenin elimde gördüğü kitabın yazarı tanrıtanımaz biriydi. 1960 öncesinde bazı yazıları, bazı romanları Türkçeye aktarılmış, belli bir çevrede de bir hayli etkinlik kazanmıştı. Buna rağmen o yazarın beni ilgilendiren bazı yanları vardı. İkinci Dünya Savaşı’nın yıkımını yaşamış, savaşın acılarına katlanmış o yazar, bu günkü Avrupa uygarlığı üzerine bazı şeyler söylüyordu. Bir anlamda Batı’nın Batı’ya bakışını yansıtıyordu eserlerinde. Konuya yaklaştığı açı her ne kadar öyle kökten bir özeleştiri niteliği taşımıyorsa da, hatta kendi “kısır” yaklaşımının da bilincindeyse de, söyledikleri şeyler gene de kendi değer ölçülerinin çerçevesi içinde irdelendiğinde günümüzde “Batı bunalımı” denilen olgunun bir yanına ışık tutuyordu. Ayrıca onun: “Avrupa ya yeni bir uygarlık seçecek yahut toptan batmayı göze alacak” deyişi beni ilgilendiriyordu. Bu yazar için günümüzün düşünürlerinden birisi de: “Bilmeden İslâm’ı arayanlardan biri” diye bir teşhis koymuştu.

Konumuz doğrudan doğruya o yazarla ilgili olmadığı için adını anmaya gerek görmüyorum. O yazarın söylediği şeylerin çoğuna da temelde katılmıyorum. Beni asıl ilgilendiren husus, Avrupa’nın önde gelen düşünürlerinin, günümüz Avrupa uygarlığını nasıl gördükleriydi. Deyim yerindeyse, bu hususta asgari bir bilgi sahibi olabilmek adına Avrupa’nın önem verdiği düşünürlerinin fikirlerini ilk ağızdan dinlemek gerekiyordu. Çünkü bu zümreye giren düşünürler, kendi ülkelerinin “durum”una batılılaşmış doğulular kadar güven beslemiyorlardı.

Gerçi bu adamları büsbütün bazı şematik kalıpların içine sığdırarak okuduğumu söylemem yanlış olur, öyle bir şey demek istemiyorum. Fakat

bu çeşit okumaların, apayrı bir düzlemde, benim uygarlık hakkındaki bazı kanaatlerimin pekişmesine, çeşitlenmesine yaradığını söyleyebilirim.

Bütün mesele, okuduğunuz şeye nereden, nasıl yaklaşacağınız hususunda bir bilince sahip olmanızla ilgili. Yakın zamanlarda, gençlerden birisi, kendisine okuyabileceği kitapların bir listesini vermemi istemişti. Düşündüm, taşındım bir tek kitap ismi bile söyleyemedim. Benim okuduğum kitapların adını öğrenmek istedi. O kitaplardan birkaçının adını verdim, fakat onlardan yararlanabilip yararlanamayacağından emin olmadığımı belirttim. O delikanlı beni anladı mı bilmiyorum. Eğer okumanın ne olduğu bilinmezse, benim işime yarayan bazı kitaplar, o delikanlıyı korkarım hiç istemediği yerlere götürebilir. Hele kitaplardan bazı pratik reçeteler çıkartmak isteyenler o kitaplardan hiç yararlanamayabilirler. Romanın ne olduğunu bilmeyen birine ben hangi romanı okumasını salık verebilirim? Benim okuduğum kitapların bir kısmı, bir kısım insan için ayartıcı bile olabilir. O bakımdan herkes kendi seçimini kendi üstlenmelidir.

Nisan 1981

Edebiyatta Saptırma

Günümüzde hemen her şey meta (ticaret konusu) haline getirilmiş ya da getirilmektedir. Meta haline getirilen her birim şey de sahte bir yüceltme ile öne sürülmektedir.

Spor etkinlikleri artık bir ticaret konusudur. İnsan vücudunun geliştirilmesi ile ilgili bir etkinlik alanı olmaktan, spor yapan kişiyi birey olarak ilgilendiren bir çaba olmaktan çıkmıştır. Sporun özendirici motiflerinden biri olan masum ve amatörce yarışmalar artık kitlelerin parasını çekebilmek için kullanılan bir tuzak haline getirilmiştir. İki kişilik bir yarışma sporu olan boks, ardında ticarî örgütlerin bulunduğu ve bu örgütlerin düzenlediği bir etkinliktir. Güreş, öyle. Günümüzde artık ticaret konusu olmayan bir spor dalı bırakılmamıştır.

Son yıllarda, Türkiye gibi henüz kapitalizm yolunun ilk basamaklarında bulunan bir ülkede edebiyata sermaye çevrelerinin el atması dikkate değer bir olgudur. Çok değil, daha on yıl öncesinde edebiyat etkinlikleri amatör edebiyat dergilerinin çevresinde yürütülürken bu gün aynı etkinlikler yavaş yavaş sermaye çevrelerinin pençesine düşmektedir. Burada ilgi çekici bir nokta var: Sermaye çevreleri, el atmak istediği edebiyatın temel iletisi (mesajı) ile ilgilenmiyormuş gibi bir görüntü veriyor. Çünkü bu çevrelerin ilgi alanı yayınlanmasına aracı olduğu edebiyatın içeriğinden çok, onun para getirebilmesi keyfiyeti.

Tıpkı sporda olduğu gibi: spor nasıl artık insan vücudunu geliştirmekten çıkartılmış, daha doğrusu insan vücudunun marifetleri nasıl bir ticaret konusu haline getirilmişse, edebiyat da içeriği ne olursa olsun, onun para getirip getirmeyeceği noktasından ilgi çekmeye başlamıştır.

Son yıllarda duyulmaya başlanan, sporun ve edebiyatın kitlelere mal edilmesi yolundaki slogan, sözünü ettiğimiz sahtekârca yüceltmeyi ele vermektedir. Sporun ya da edebiyatın kitlelere mal edilmesi denirken, kitlelere spor sevgisi, edebiyat sevgisi aşılamak değildir amaç. Herkesin spor yapması ya da herkesin edebiyatı sevmesi kimsenin umurunda değil aslında. Ama bazılarının umurunda olan husus sadece çok kişinin (kitlelerin) bir spor ve edebiyat “seyircisi” olmasıdır. Bu gün belki spor seyircisi sözünü yadırgamadan kullanıyoruz, ama edebiyata gelince onun da seyircisi mi olurmuş diyenlerimiz çıkabilir. Ne var ki, günümüzün renkli, resimli edebiyat dergileri artık edebiyat seyircisi meydana getirme

yolundadır. (Bir başka düzlemde ve anlamda da olsa burada fotoromanları hatırlamak yerinde olacak.) Evet, spor olsun, edebiyat olsun dokusu gevşetilerek okura (kitlelere) ulaştırılmaya çalışılırken bu etkinliklere merak duyacakların sayısını çoğaltmak için onların entelektüel olma heveslerine de hitap edilmektedir.

Vaktiyle amatör edebiyat dergilerinde yazan yazarların ürünlerine ilgi duymamış olanlar, bugün aynı yazarların ürünlerini içeren edebiyat magazinlerini ceplerinde taşımakta, masalarının görünecek bir yerine bırakmaktadırlar.

Bunu yadırgıyor olmam belki de tuhaf karşılanıyordur. Belki henüz edebiyatın amacından saptırıldığını iyice göremiyoruz. Ama sporda durum daha açıklıkla gözleniyor: saliselerle yarışan koşucular, şu ya da bu hareketi yaptığı için puan toplayan ya da kaybeden güreşçiler, milimetreler hesaba katılarak sıçrayan yüksek atlamacılar vesaire, vesaire. Bütün bunlar tabiata ve doğal olana uyum sağlamayı hedefleyen sporcular olarak görünmüyor bana. Hedef sadece elektronik aygıtlara uyum sağlamak biçimine dönüşmüştür. Kitlelerse, bu gösterilere ya seyirci, ya kumarbaz olarak iştirak ettirilmektedir. Tıpkı fotoromanların resimlerine baktırılarak bir şeyler okuduğu yanılgısına düşürülenler gibi.

Ekim 1982

Fabrikasyon İşi Fikir

“Fikir üretimi” deyimi yazarlar için aslında yeteri kadar aşağılayıcı bir deyim olmakla birlikte günümüzün yazarlarının bu sözleri rahatça kullanabilmesi şaşılacak bir şey değildir. Fikir üretmek demek, aslında piyasaya alınıp satılabilecek bir mal, bir meta sunmak demektir. Fikir üretme deyimini tam da bu anlamda kullanan günümüz yazarlarından bazıları, bu anlamdan çıkabilecek aşağılamaya da müstahak sayılmalıdırlar.

Türkçede eskiden “imâl-i fikir” denilen kavramın karşılığı bu gün kullanılan fikir üretimi deyimi değildir. “İmâl-i fikir” bir şey üzerinde düşünmek, fikir geliştirmek anlamına gelirken, fikir üretimi, ya da fikir istihsali, sanayi devrimiyle oluşan üretim teknikleri çerçevesinde öteki her çeşit mal gibi seri, mekanik bir süreçle piyasaya sıradan bir mal çıkartmak anlamını taşıyor.

Geçtiğimiz yıllarda bir yazar günlük bir gazetede anılarını yazarken, aslında benimsemediği bir takım fikirleri yazılarıyla nasıl savunduğunu açıklarken kendisini bir aşçıya benzetmiş ve: “Ben bamyayı sevmiyorum diye onu pişirmekten kaçınabilir miyim?” diyebilmiştir.

Günümüzün gazetelerine yazı yazanların belki de çoğu bu sözlerin çerçevesine oturtulabilecek kimselerden oluşmaktadır. Artık yazara, belli fikirleri olan, o fikirlerin savunuculuğunu üstlenmiş kimseler olarak bakılmamaktadır. Onlar da seri üretim çarkında yerlerini almış, biri olmazsa ötekiyle ikâme edilebilir bir teknisyen olarak algılanmaktadır.

Durumun bu yönde gelişmiş olmasında birey olarak yazarı elbette suçlamak akla gelmez. Günün toplumsal, ekonomik şartları, kitle iletişim araçlarının ulaştığı boyutlar, yazıyı da ister istemez seri üretim sürecine sokacak ve bu işin “teknisyenleri” de yetişecekti.

Bu gün, temel fikirlerini benimsemediği bir gazetede yazı yazanların varlığı olağan karşılanmakta; ne o gazetenin sahibi o yazarı istihdam etmekte bir sakınca görmekte, ne o yazar o gazeteye yazmakta sakınca görmektedir.

Günümüzde reklâm örgütlerinin istihdam ettiği “metin yazarlığı” diye bir meslek türemiştir. Bu yazarlardan belki de önemli bir bölüğü, tüketim ekonomisine karşı olmakla birlikte, bir malın daha çok ve daha çabuk tüketilebilmesi için beyin yıkama (daha hafifçe bir deyimle yönlendirme)

işini üstlenmişler, akşam sabah bu konularda “imâl-i fikr” eder olmuşlardır...

Her şeyin sıradanlaştığı, harcıâlem hale getirildiği bir dönemde, fikrin bu akıbetten kurtulmasını beklemek elbet abestir. Kitlelere götürülen her şey gibi fikir de sıradan, harcıâlem bir mâmuldür. Fikir âlemi artık münferit dehâların değil, orta çaptaki yeteneklerin denetimi altındadır.

Bu yeni tür yazar için, fikri, sıradan bir üretim mahsulü olarak görmek yadırganmamalı. Öyle olduğu için de bu tür yazarlar, rahatlıkla fikir üretiminden bahsedebilmektedirler.

Yukarıdaki genellemelerin dışında kalan –bir ölçüde de olsa dışında kalabilen- yayın organları, her şeye rağmen dünyanın her yerinde hâlâ fikirlerin canlı kalmasını sağlayan, fikre mekanik bir üretim süreci olarak yaklaşmayan, küçük ya da orta büyüklükteki dergiler, gazetelerdir. Fikir mücadeleleri, gene her şeye rağmen bu dergilerce, gazetelerce sürdürülebilmektedir. Fakat fikrin mekanik bir üretim olarak algılanması onların sınırını aşmakta, sosyo-ekonomik yapının sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kasım 1981

Yazarlık Zanaat

Yazı yazanlara bu işi niçin yaptığı sorusunun yöneltilmesi gerçekte *modern zamanlar*ın bir icadı olmalı. Eskiden (diyelim 19.yy. öncesi zamanlarda) ne yazı yazanlar kendilerine böyle bir soru sormuşlar, ne başkalarının aklına onlara böyle bir soru yöneltmek gelmişti. Nasıl demirciye, kömürcüye, doğramacıya niçin bu işi yaptığını sormak kimsenin aklına gelmemiş idiyse, yazı yazan adama da kimse niçin yazıyorsun diye sormamıştı. Çünkü bir insana niçin yazıyorsun sorusunu sormakla ona niçin düşünüyorsun diye sormak arasında fazla bir farkın olmadığı kabul ediliyor olmalıydı. Bunun sebebi de "eskiden" yazı yazanların hem sayıca az olmasından, hem onların yaptığı işin sadece onlar tarafından yapılabileceğinin onaylanmış olmasından kaynaklanmalı.

"Niçin yazıyorsun?" sorusunu ilk kimin kime sorduğu meraka değer. Ama bunun yakın zamanlara özgü bir soru olduğunu tahmin edebiliriz. Yani yazarlığın bir düşünür işi olmaktan çıkıp bir zanaatın icrası niteliğine dönüştüğü zamanlara özgü... Bu soruya ilk muhatap olan kimse, muhakkak ki yaptığı işi yüceltmek sadedinde üç beş cümle söylemiştir: Düşüncelerinin herkesçe benimsenmesiyle daha mutlu bir dünya kurulacağına inanması, aynı doğruları paylaşan insanlarla huzur içinde yaşanabileceği ya da açıklamakta güçlük çekiyor olsa da içinden gelen bir buyruğun kendisini yazmaya zorladığı ve varoluşunu ancak yazarak hissettiği vb. kabilinden cümleler söylenmiştir. Nitekim bu ve benzeri cümleler günümüzde de hemen herkesçe tekrarlanmaktadır. En azından bir görev duygusuyla bu işi yaptığını söylemeyen, "işi" böyle kabullenerek yola çıktığını duyurmayan birileri var mı, bilemiyorum. Bu tür açıklamalarda alttan alta bir böbürlenme havası, tevazu kisvesine bürünmüş bir caka görmemek mümkün mü? Bu tür açıklamalarda öne çıkan, yazma işini yüceltme pozu, bu soruya ilk cevap veren adamın bastığı havanın sonraları aynı "mesleği" icra edenlerce bir gelenek halinde sürdürülmüş olmasından ileri gelse gerek.

Konuyu bu yönden alıp yaptığı işi yüceltmeye çalışanları kınamak kuşkusuz aklıma gelmez. Ancak burada bir noktaya parmak basmak isterim: Konunun bu açıdan ele alınması meselenin hep kişisel ve bireysel açıdan görülmesine yol açmıştır. Bu açı yazma işinin nadirattan olduğu dönemlerde belki geçerliydi. Esasen kişisel bir tahmin olarak ileri

sürdüğümüz gibi, o zaman kimse kimseye niçin yazıyorsun diye sormuyordu da.

Ama günümüzde yazarlık (Türkiye'de henüz genel geçer bir kabul görmüş olmamakla birlikte) bir "zanaat" olarak icra edilmektedir. Mesela son elli ya da yüz yıl içinde kitaplar üzerinde imzası görülen kişilerin, gelmiş geçmiş bütün dönemlerin toplamından daha fazla olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir sanıyorum.

Günümüzdeki insanların eski insanlardan daha çok "düşünür" ya da daha yetenekli olduğu ileri sürülemeyeceğine, fakat yazı yazan kimselerin göze batacak kadar meydanda oluşu da bir gerçek olduğuna göre, bu yeni durum bir soru konusu yapılmalıdır. Bu farklılığın açıklanması gerekiyor.

Yazı denilen olay bu gün kitlesel üretimde yerini almış "uzmanlaşmış zanaatkârlar"ca üretilen bir "iş" haline gelmiştir. Yazar denilen kimselerin sendikalar, meslek dernekleri, kooperatifler çevresinde toplanmaları da bunun kanıtıdır. Bu durum "basın sanayiin"de çalışan yazarlar açısından daha açık seçik görülebilecek niteliktedir. Yazı artık, ortaklaşa bir üretimde, ürünün elde edilmesi için kullanılan çeşitli faktörlerden sadece birisidir. İkâmesi açısından oldukça esneklik gösteren bir faktördür. Duruma bir gazete açısından baktığımızda, herhangi bir yazarın yokluğu ânında onun yapacağı işin bir başkasına da yaptırılabileceği keyfiyeti, yazı yazmanın eskiden olduğu gibi sadece belirli kimselere özgü bir iş olmaktan çıkıp sıradanlaştığını kabullenmeye yetecektir.

Kasım 1982

Yazar Düşünüre Karşı

Günümüzde yazarlığın bir zanaat, bir meslek olarak icra edildiği yazarın yaptığı "iş"in karşılığında para almasıyla da bellidir.

Yazarlık günümüzdeki anlamını kazanıncaya kadar yazarın yaptığı işin karşılığında para talep etmesi ve alması Doğuda ve Batıda, dünyanın her yerinde kınanan bir olay olmuştur.

Bunun sebebi düşünceye (tefekküre) verilen değerle açıklanabilir. Bu aynı zamanda yazara (şimdi kullandığımız anlamıyla "yazar"a değil, mütefekkire) duyulan saygının da işaretidir. Öncelikle düşüncenin hiçbir maddî değerle ölçülemeyeceğine inanıldığını göstermektedir; sonra da düşüncesinin karşılığında bir düşünüre bedel ödemenin ona saygısızlık olacağı, çünkü bu suretle onun düşüncelerinin hasbî değil, fakat satın alınabilecek bir meta olarak görme edepsizliğine düşülebileceği hususundaki inceliktir.

Bildiğimiz kadarıyla tarihte para karşılığı ders veren, yani düşündüklerini, bildiklerini başkalarına öğreten ilk insanlar sofistlerdir. Plâton ile Aristoteles'in sofistlerde yerdikleri başlıca bir nokta da bunların para karşılığı ders vermesidir. O zamana kadar felsefe dar aristokrat çevrelerde yapıldığı için görülmemiş bir şey sayılmıştır bu. Böyle bir şey Plâton'a göre çıkar gözetmeyecek bir araştırma olması gereken felsefenin, bilimin onuruna aykırıdır.[50]

Bu örneği, tefekkürün para ile satın alınamayacağı, yani onun meta yerine konulamayacağı hususundaki incelikli anlayışın sadece İslâmî uygulamada değil, dünyanın her yerinde genel kabul görmüş bir anlayış olduğunu göstermek için andık. Düşünürlerin ve her türlü sanatçıların kafa ürünlerinin hasbî bir çabanın eseri olduğunu, onun hiçbir bedel karşılığında satın alınamayacağını gösterme sadedinde zamanın varlıklıları onları himaye etmişlerdir. Himaye keyfiyeti 19. yüzyıla gelinceye, yani düşüncenin meta haline dönüşümüne kadar hem Doğuda, hem Batıda bir sosyal kurum olarak benimsenmiştir. Gerçi bugünkü materyalistik kafa yapımızla bu olayı da bedel ödemenin bir tür muvazaalı yolu diye mütalâa edebilenlerimiz bulunabilir. Fakat himaye keyfiyetinin mahiyeti itibariyle farklı bir şey olduğunu kavrayabilmek için olayın şimdiki kafa yapımızla değil, o günün isterlerine göre değerlendirilmesi gerektiğini belirtelim.

Telif ücreti kavramı oldukça yenidir. Bir kaynakta, o da tamamen sembolik bir değerde olmak üzere, bunun tarihinin 1755 olarak gösterilebileceği belirtiliyor. Bu tarihte Samuel Johnson adındaki bir sözlük yazarı Lord Chesterfield adındaki hamisinin himaye talebini reddetmiş ve kalemiyle yaşamayı başarmıştı.[51]Fakat bu olay yazarın da belirttiği gibi daha uzun bir süre sadece sembolik bir anlam ifade etmiş ve münferit bir olay olarak kalmıştır.

“Edebî mülkiyet”ten ticarî fayda sağlanması sanayi devrimiyle ortaya çıkmıştır. Sanayi devrimi her şeyi metalaştırırken fikri de meta haline, bir ticaret konusu haline getirmiştir.

Bu gün kafamızda canlandırdığımız anlamdaki düşünürler hâlâ sözü edilebilecek geçim sıkıntıları içindedirler. Bunlar kafa ürünlerini ortaya koyabilmek için çaba harcarlarken, bir yandan da günlük maişetlerini sağlama yolunda ikinci bir iş tutma zorunluluğuyla karşı karşıya bulunmaktadırlar. Çünkü artık kurumsal nitelikli himaye keyfiyeti ortadan kalkmıştır. Yazısının karşılığında para alanlarsa, esasen yaptıkları işe meta üretimi gözüyle bakan “fikir üreticileri”dir. Günümüzün harcıâlem yazarı ile kelimenin gerçek anlamındaki düşünür arasında bağıntı yoktur. Halen sıkıntı içinde olanlar gene düşünürlerdir, yazarlar değil. Günümüzde yazar, düşünüre karşıdır.

Kasım 1982

Çocuk Edebiyatı

Çocuk edebiyatı derken genellikle çocukları avutmak, uyutmak, ukalâca dersler vermek için uydurulmuş bir edebiyatı düşünüyor çoğumuz.

Ben çocuk edebiyatının kesin sınırının ne olduğunu bilemiyorum. Ama genellikle anlaşılan şeye de, bu şey müphem bir şey de olsa, katılamıyorum.

Bu gün çocuk edebiyatı diye üzerinde konuşulan şeyin kaynağı şu iki düşünceden biri veya her ikisi birden olabilir:

1. Çocukların kavrayış seviyesine uygun, onların anlayabileceği ve yararlanabileceği bir edebiyat meydana getirme kaygısı.

2. Büyüklerin okuduğu kitaplarda çocuklar için bazı sakıncaların bulunabileceği düşüncesi.

Çocukların ayrı bir dünyasının olduğunu inkâr edecek değiliz. Ne var ki, hiç bir çocuğun, çocuk yerine konulmaktan hoşlanmadığını da kabul etmek zorundayız. Eğer bir çocuk, sizin karşınızda çocuk olduğunu kabul ediyor, kendisine çocuk muamelesi yapmanıza göz yumuyorsa, inanın, bu, sizin davranışınıza duyduğu saygıdan ileri geliyor; yoksa gösterdiği saygıyla sizin fikrinize katıldığını göstermiş olmuyor.

Daha ilkokula gittiğim günlerden beri, bir kitabın üzerinde "çocuk kitabı" diye bir kuşak gördüğümde, bu işin içinde çocukları kandırmak için kurulmuş bir tuzak olduğu düşüncesiyle öyle kitaplardan kaçınmışımdır. Bizim çocukluğumuzda "comics" denilen resimli romanlar Türkiye'de yeni yeni yayınlanmaya başlıyordu. Bunların çoğu –belki de hepsi- sırf çocuklar için hazırlanmıştı. Bunu bildiğim için, o tür yayınlara hep uzak kalmışımdır. Ama "kovboy" filmlerine çok gittim. Çünkü onlar yalnız çocuklar için değildi.

Bizim için, büyüklerimiz kitap seçmezdi. Durumu, bizi yöneltmek için bilinçle takınılmış bir tavır diye nitelemek istemiyorum. Daha çok bir tür ilgisizlik söz konusuydu. Ama bunun bizim için bir şans olduğunu bu gün daha rahat söyleyebilirim. Bu yüzden, okuyacağımız kitabı hep kendi isteğimize göre seçmek zorunda kaldık. Gerçi seçtiklerimizin çoğu asıl anlamıyla çocuk edebiyatı denilen tür içine sokulamazdı. Ama bizi cezbeden de söz konusu kitapların asıl bu yanıydı, yani "çocuklar için" olmamasıydı. Burada, bu kitaplar arasında fark yoktur, demek istemiyorum. Fakat "çocuk edebiyatı" derken, çocuklara illâ çocukça şeyler sunmak isteyen bir anlayışın sakatlığını vurgulamak istiyorum.

Eğer “çocuk edebiyatı” çocukların okumasında sakınca görülen bazı kitapların, çocuklar tarafından okunmasını önlemek için geliştiriliyorsa, biz diyoruz ki, çocukların okumasında sakınca görülen kitaplar, seyretmesinde sakınca bulunan filmler, aynı ölçüde büyükler için de sakıncalıdır. Çocuğun hoşlanmadığı bir kitabı ona zorla okutamazsınız. Okumak istediğini ise, o, ne yapıp yapıp okur, okumamış gibi bize numara çekse de. Aptal değil onlar.

Haziran 1979

Çocuk Yayınları

Bizim çocukluğumuzda Türkiye'de bilinçli bir çocuk yayını yoktu. Bizim çocuk yayını diye okuduğumuz kitaplar aynı zamanda büyüklerin de ilgisini çeken, şimdilerde "halk kitapları" dediğimiz türden yayınlardı. Hz. Alinin Cenkleri başta olmak üzere, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, A.Z. Kozanoğlu'nun, F.F. Tülbentçi'nin, E.M. Karakurt'un, Kerime Nadir'in kitapları hep bu türün örnekleriydi. Bunlara gerçek anlamıyla "çocuk yayını" bile diyemeyiz. Buna rağmen saydığım isimler, bir kısım büyüklerle bir kısım çocukların ortak buluşma alanı olarak kabul edilebilir sanıyorum. Bunlara bir de Batı dillerinden çevrilen bazı eserleri katmamız mümkündür. Mişel Zevako'nun kitaplarından başlayarak Pol ve Virjini, Ekmekçi Kadın, daha üst düzeyde ve aslında bu tür kitaplarla kıyaslanamayacak boyutları olan Guliver'in Yolculukları vb. eserler de çocukların dünyasında yer alan kitaplar arasındaydı.

Resimli romanlar yayın dünyamıza yeni yeni giriyordu. Pekos Bil, Teksas, Tommiks, Red Kit o günlerin en çok okunan kitapları arasındaydı. Ben resimli romanları ciddiye alamadığımdan olacak, bu tür yayınları bir türlü izleyememişimdir. Ben daha çok metin okumaya heves ettiğimden, az önce sözü geçen türden kitapları okurdum. Çocuk kitapları adıyla piyasaya sürülen kitaplara, özellikle resimli olanlarına, o zamanlar bile hep kuşkuyla, çocuklar için hazırlanmış çocukça tuzaklar diye bakma eğilimini taşımışımdır. Bunda büsbütün yanılmış olabileceğimi şimdi bile düşünmek istemiyorum.

Bu yüzdendir ki, büyüklerin aldatılmayacağı ve onlara kül yutturulamayacağı varsayımından hareketle, sürekli olarak büyüklerin de okuyabileceği eserleri seçmeye çalıştım. Guliver'in Seyahatlerini bile ancak bu kitabın aslında büyükler için yazıldığı yolundaki bilgiyi edindikten sonra okumaya tenezzül ettim.

Bütün bunları niçin anlatıyorum? Kendi çocukluk dönemimle ilgili bilgilerim ve hatıralarım bu gün bile tazeliğiyle devam ediyor. O zamanlara ait muhakeme tarzımı hatırlıyorum. Bu bakımdan çocukların sanıldığı kadar bön, daha doğrusu "çocuk" diye kabul edilmelerindeki o tepeden bakan tavrın ne kadar yanlış olduğunu, böyle bir kabulün çocuklar nezdindeki etkilerini, büyüklere karşı nasıl bir güvensizlik duygusu yarattığını biliyorum. Çocuklar, büyüklerin yanında çocuksu pozlara bürünüyorsa

inanıyorum ki bunu bilinçle ve sırf büyükler onları öyle görmek istediği için öyle yapıyorlar. Nitekim çocukların kendi aralarındaki davranışları ve ilişkileri hiç de büyüklerin yanında göründükleri gibi değildir.

Her şeye rağmen çocuk çocuktur. Çocuk kendisinin çocuk olduğunu bilir ve kabul eder. Onun kabul etmediği kendisine "çocuk gibi" davranılmasıdır. Yani çocuk ciddiye alınmak ister, kendisine ciddi muamele edilmesini ister. Çocuk yayınlarında başlıca hareket noktalarından biri bu husus olmalıdır, diye düşünüyorum. Bu yayınlar, çocuğu ciddiye aldığını ona ispat edebilmelidir.

Mayıs 1983

Üslûp

Üslûp denilince genel olarak bir yazarın, sanatçının ortaya koyduğu eserin anlatım biçimi akla gelir. Fakat üslûp sırf anlatım biçimiyle izah edilmemeli. İnsanların hayatı farklı perspektiflerden ele almaları bir yönden de onların üslûplarıyla ilgilidir. Aynı manzaranın resmini yapan iki ressamın bize verdikleri "peyzaj"lar üzerimizde farklı etkiler, farklı izlenimler uyandırır. Veya aynı olayı hikâye eden iki hikâyecinin anlattıkları, üzerimizde keza farklı etkiler doğurur. Çünkü onların gördükleri manzaradan, hikâyesini ettikleri olaylardan etkilenme biçimleri farklıdır. Nitekim aynı tabloyu seyreden veya aynı hikâyeyi okuyan çeşitli kimseler de aynı izlenimi değil, fakat farklı izlenimleri alırlar. Durum, bir yerde kişinin mensup bulunduğu kültürel ortamla ilgiliyse, bir yerde onun bilgi düzeyiyle ilgilidir. Öte yandan, asıl önemlisi, üslûbun kişinin "ruhunu" yansıtması gerçeğidir.

Kimsenin üslûbu bir başkasınınkine benzemez. Bir bakıma parmak izi gibi bir şeydir üslûp. Kimi yazarlar, anlatımlarına (üslûplarına) özen gösterir. Bir yazıyı üç kere, beş kere, on kere yazdığını söyleyenlere rastlamışımdır. Büyük romancılar arasında Flaubert'in, Tolstoy'un birer üslûp meraklısı oldukları biliniyor. Tolstoy'un o yüzlerce sayfalık Harp ve Sulh'u tam yedi kez baştan sona yeniden kaleme aldığı söylenir, münferit pasajlar üzerinde yaptığı sayısız eskizlerse bu hesaba dâhil değil. Bu elbet bir yaradılış ve titizlik meselesidir. Hastalık değilse elbet. Bazı temizlik manyakları vardır; elini bir kez yıkar, olmadı; bir kez daha yıkar, gene olmadı.. ilânihaye devam eder elini yıkamaya. Bir tür hastalıktır bu; Lady Macbeth'in kanlı ellerini yıkaya yıkaya bir türlü arındıramaması gibi. Temizlenmeyen onun kirli elleri değil, bizatihi ruhudur çünkü. Gerçi Tolstoy'un böyle bir hastalıkla malul olduğunu söylemek istemiyorum. Üslûbuna titizlik gösteren her yazar için de söylenemez böyle bir şey. Fakat "üslûp manyağı" denilen tiplerin varlığı da bilinmektedir.

Ben kendi payıma bir yazıyı iki kere baştan sona yazmaya zor tahammül ederim. Bu elbet çala kalem yazarım demek değildir. Belki yazmadan önce ne yazacağımı baştan düşündüğüm, sonra da her cümleyi ayrı ayrı düşünerek yazdığım anlamına gelebilir.

Kaleminden kan damladığı söylenen yazarlar vardır. Biz hiç bir zaman kalemimizden kan damlatmağa özenmedik. Özensek yapabilir miydik, o da

başka. Çünkü üslûp, değindiğim gibi, eğer söz konusu olan faraza yazı ise, yazarın ruhunun yansımasıdır yazıya. Buysa özentiyle, özenmekle olacak şey değil. Zorlayarak değil, kendiliğinden olan bir şey bu. Bir üslûp meselesi kısaca. Hem genel olarak anlatım bakımından, hem de bir konuya yaklaşma, onu ele alma bakımından.

Mayıs 1981

Dostoyevski’nin İlhamı

Albert Camus, bir denemesinde, sahici bir yazarın söylemek istediği bir şey varsa ne yapıp edip onu söylemenin bir yolunu bulacağını belirtiyordu.

Yani yazar için, yazması gereken bir şey varsa onu yazmaktan kaçınacağı bir mazeretin olamayacağını söylemek istiyordu. Gerçekten de biliyoruz, gelmiş geçmiş nice yazarlar, o sırada içinde yaşadıkları bazı güncel gerekçeleri bahane ederek yazması gereken şeyleri yazmaktan kaçınmışlardır. Kimi evlâdüiyal mazeretinin, kimi siyasal gerekçelerin arkasına sığınarak kendilerine bahaneler icat etmişlerdir.

André Gide: “Sanat baskıdan doğar” diyordu. Sanatı uçurtmaya benzetiyor, baskıyı da uçurtmanın ipine. Uçurtmanın uçabilmesi için ip gerekli, hatta zorunludur, diyor, ip koparsa uçurtma uçmaz, düşer diye bağlıyordu.

Bunlar, yazarları yüreklendirici, onları söylemek istedikleri hususlar hakkında bezginliğe düşmekten koruyucu, dahası yazar kısmını araştırmaya, incelemeye yöneltici düşüncelerdir. Batı kültürü içinde, bu düşüncelerden yararlanan, daha doğrusu bu düşünceleri söylemeden de uygulayan yazarlar var.

Dostoyevski, bunlardan biridir. Çarlık döneminde, gizli bir örgütün toplantısına katıldığı için idama mahkûm edilmiş, sonra hayatı bağışlanarak bilmem kaç yıl kürek cezasına çarptırılmıştı. Sibirya sürgünündeyken ülkesinin gerçek yüzünü, ülkesinin insanlarını yakından tanıma imkânını bulan yazar, cezasını çekip bitirdikten sonra, büyük romanlarını yazmaya koyulmuştu. Vaktiyle belki sadece bir makale çerçevesinde söylenebilecek konuları, o, büyük romanlarının teması haline getirmeyi başarmıştı. Gerçi romanları da sansürün kontrolünden geçmiyor değildi, fakat onlar ne de olsa romandılar. Belki de bu yüzden, Çar’ın sansürcüleri bu eserlere biraz daha müsamahakâr bakıyorlardı. Gerçekteyse bu romanlar, o dönem Rusyasının ıcığını cıcığını çıkartıyor, bir makalenin ya da bir sosyal araştırma eserinin yapabileceğinden çok daha yoğun etkiler sağlıyordu.

Ancak Dostoyevski’nin yapabildiğini yapabilmek için, onunki kadar nüfuzlu bakışa sahip olmak gerekir. Söylendiğine göre, o, Suç ve Ceza romanının konusunu basit bir gazete haberinden ilham almıştı. Her gün hepimiz, gazetelerde buna benzer nice haberlere rastlıyor, belki de adi zabıta vakalarından sayarak okuma gereğini bile duymuyoruz; okusak bile,

o vakanın arkasında yatan, toplumumuza ve insanımıza ait gerçekleri görebildiğimiz söylenebilir mi? Dostoyevski'ye ilham veren zabıta vakası şuymuş: Bir üniversite öğrencisi tefeci bir kadını öldürmüş, sonra yakalanıp tutuklanmış. Suç ve Ceza romanı, bu kadar basit bir vakadan kaynaklanmıştır. Ancak o romanda, Dostoyevski, suça ve cezaya ait, sonradan kriminologların araştırmalarına konu olan pek çok kuramı dile getirmiş, romanın kahramanı Raskolnikof'un kişiliğinde belli bir cani tipini sergilemiş, Freud'dan önce bilinçaltını kurcalamaya başlamış, dahası eserleriyle Freud'dan, kriminolog Ferri'ye, filozof Bergson'a, yirminci yüzyılın belli başlı bütün yazarlarına ilham vermiş, kaynaklık etmiştir.

Bu arada söyleyeceklerinin tümünü romanları aracılığıyla söylemiştir. Gerçi bir şeyler söylemek için illâ gadre uğramak gerekmezse de nice kahırlardan nice lütufların doğabildiği de gerçektir.

Nisan 1981

Tercüme Faaliyeti

Ülkemizde, bir fikrin doğruluğunu kanıtlamak için Batılı bir yazara atıfta bulunmak geçerliliğini daha uzun yıllar koruyacağa benzer.

Bir görüşün nereden alındığına kaynak göstermek öncelikle fikir namusu ile ilgili bir meseledir. Bu, Müslümanların yabancısı olmadığı bir konudur. Özellikle Hadis ravileri bu hususta hassasiyet göstermişlerdir. Hadisi rivayet eden kimse onu zincirleme olarak Resulullah'a kadar dayandırmak zorundadır. Arada bir kesinti varsa, hatta ravilerden biri hakkında şüphe izhar ediliyorsa, o Hadis-i Şerif rivayetine itibar edilmez. Hadis usulünün genel bir kuralıdır bu. Başka bir söyleyişle, Hadis ravileri kaynak göstermek zorundadır. Kaynak gösterilmediği takdirde ya da kaynaklarda tereddüt olduğu zaman rivayetin inanılırlığı da kaybolur.

Tekrar sözümüzün başına dönersek, kaynak göstermek yani bir fikrin, bir görüşün nereden alındığını belirtmek aynı zamanda fikir namusu ile de ilgilidir. Kaynak göstermek, sadece insanın ileri sürdüğü görüşlerin başkaları tarafından da benimsendiğini göstermek, dolayısıyla kendi fikrine kanıt aramak kaygısından doğmaz; aynı zamanda müellifin telif hakkına duyulan saygının ifadesi olarak da kullanılır.

Ne var ki, bizde Batılılara özenmeye başladığımız tarihlerden bu yana Batılı bir müellifi kaynak olarak göstermek genellikle "yerli yazarın" kendi fikrini bir Batılı uzmana onaylatma sadedinde kullanılmaktadır. Son 40 yıldan beri Batı ülkelerinden yapılan tercümelerde aynı anlayış hâkimdir.

Bu tercümelerle Batıyı "tanımak"tan çok onu benimseme, özümleme kaygısı öne çıkmaktadır. Özellikle son on yıl içinde Türkçe, şimdiye kadar tarihinin hiçbir döneminde geçirmediği bir tercüme faaliyetini denedi. Bu faaliyetin özünde, bizim dışımızda neler olup bitiyor, ondan haberdar olma kaygısı değil, fakat dışarda olup biten, gelişmekte olan fikir cereyanlarını kendi hayatımıza geçirebilme hevesi yatıyor.

Attila İlhan, kendisiyle yapılan bir konuşmada bu durumu şöyle dile getiriyor: "Fransa'da ya da İngiltere'deki eski Sömürgeler Bakanlıkları, ekonomisini ve kültürünü denetledikleri ülkeler için çeviri dergisi çıkaracak olsalar, başka türlü mü çıkarırlardı? *Yazko Çeviri*'nin İnönü Cumhuriyeti'nde çıkan *Tercüme* dergisinden farkını bana kim anlatacak?" (*Yazko Çeviri*, sayı: 10, s. 108). Aynı konuşmanın şimdi alıntıladığımız cümlelerinin hemen önünde de şu soru cümleleri yer alıyor: "Yazko Çeviri

benim şiirlerimi şu ya da bu batılı dile çevirecek, barış ya da gösterge bilim yazılarıyla uğraşacak yerde, eski harflerde kalmış, bu yüzden de genç nesillerin asla ulaşamayacağı nice Türk eserini yeni harflerle yayınlasa daha yararlı bir iş yapmış olur. Bu Türk yazarları, Perulu ya da Paraguaylı yazarlar kadar dahi ilgimizi çekmemeli midir? Hem siz bu dergide, doğu İslâm edebiyatından, dişe dokunur kaç çeviri okudunuz Allah aşkına?"

Bu cümleleri elbette belli bir derginin itham edilmesi anlamına çekmiyoruz, münhasıran bu anlamda anlamıyoruz.

Fikir ve sanat dergiciliğimiz, büyük kesimi itibariyle uzun yıllardan beri Batı fikriyatının ülkemize aktarılmasıyla meşgul olmuşlardır. Hâlâ da aynı işi sürdürüyorlar. Gazetelerimiz ise, dış haberlerinde, belli başlı birkaç dış haber ajansının verdiği haberlerle bağımlıdır. Komşumuz olan Arap ülkelerinden bile henüz dolaysız biçimde haber alabilme imkânlarından mahrum haldeyiz.

Ocak 1983

Yazı bir Mahremiyettir

Herkese açık açık teşhir edilebilen yazı, nasıl olur da mahrem sayılabilir diye düşünenler çıkabilir. Oysa bizi ilgilendiren husus, bir yazının teşhir edilmeye başlanmasından önceki, yani yazılırkenki durumudur. Kaldı ki, kendi payıma kimi zaman bir yazımın benim yanımda okunmasından bile sıkılırım. Ama sözünü etmek istediğim durum bu değil. Bir yazı, henüz kalemle kâğıt arasında dururken yazarının mahremiyet alanı içinde yer aldığını anlatmak istiyorum. Yazar, düşüncelerinin tümünü geçirmemektedir kâğıda, bir takım zihnî sansürler uygulamaktadır; henüz "her şey" vazgeçilebilir olanın alanı içindedir. Zihninde veya kâğıt üzerinde binbir düzeltme yapmaktadır. Sonunda ancak teşhir edebileceği düşüncelerini geçirmektedir kâğıda.

İşte bu esnada her şey yalnızca yazarın mahremiyetindedir. Bu sürecin çalışmaya başladığı andan itibaren yazar çalışmasına başkalarının tanık olmasını istemez. Durum belki de yalnızca bana ait, çok özel, çok kişisel bir çalışma tarzını ifade etmektedir. Ama gene de, ne dediğimi anlatabilmem için, yanında sekreter çalıştıran yazarların durumunun beni çok şaşırttığını belirteyim. Resmî yazışmalar değil sözkonusu olan, orada dikte ettirenin kendini teşhir etmesi gibi bir durum göremiyorum. Fakat bir şair şiirini nasıl dikte ettirebilir? Bir romancı bu işi nasıl yapabilir? Anlamadığım nokta bu benim. Bu, insanın başkaları önünde ruhen soyunması gibi geliyor bana.

Olayı büyüttüğüm söylenebilir mi? Sanmıyorum. Çünkü sadece kişisel bir durumu ortaya koymak istiyorum. Bir mahremiyete başkasının ortak edilebilmesinin benim için akıl erdirilmesinin son derece güç bir şey olduğunu belirtmek isteğindeyim.

"İbda ânları"na sekreterlerini ortak edenlerin sayısı belki benim tahminimden de çoktur. Ama gene de burada, insan (sekreter) eşya yerine konulmadıkça bu işin kolay kolay başarılamayacağı kanısındayım. Sekreter, aslında ibda ânının canlı bir tanığı olarak değil de, bir kalem, bir yazı makinesi gibi alınmaktadır. Sekreterine şiirini yazdıran bir şairi, romanını yazdıran bir romancıyı hiç görmediğim için bilmiyorum, ama merak ediyorum: çok nadir durumlarda bile olsa acaba sekreterlerinin fikirlerine müracaat ediyorlar mı? Sekreterin, dikte esnasında bazı mekanik ve teknik düzeltme uyarıları dışında, onun fikrini almaya değer buluyorlar mı? Yoksa

sekreter bütünüyle bir yazı makinesi gibi susan ve itaat eden bir alet, bir eşya gibi mi? Belki de hiç tecrübem olmadığı için bu iş bana başarılması son kerte güç, hatta farklı bir karakter yapısını gerektiren bir olay gibi görünüyor. Sahne oyuncularına, derslerinin daha başlarında rollerini icra ederken karşılarında hiç seyirci yokmuş gibi farz etmelerini öğrettiklerini işitmiştim. Gerçekten de profesyonel oyuncular, oyun esnasında, sahne dışında olup bitenlere hiç bir tepki göstermezler. Bir eğitim, bir alışma meselesi bu. Ama acemi bir oyuncunun, seyircilere doğru nasıl kulak kabarttığı gözden kaçmaz. Hele bir oyuncunun gülmemesi gereken yerde seyircisiyle birlikte gülmesi affedilir hatalardan değildir. Çünkü oyuncudan, oynadığı oyuna seyirci gibi katılması değil, sadece rolünü icra etmesi beklenir. Yoksa diyorum, sekreter çalıştıran, yazılarını, şiirlerini ona dikte eden yazarlar da, kendilerini sekreterlerinin karşısında “rollerini icra eden” aktörler gibi mi farz ediyorlar?

Nisan 1982

Yazarın Sorumluluğu

Kemal Tahir, kendisini eyleme davet eden gençlerin bu hareketini değerlendirirken bir sohbetinde şöyle konuşmuş: “Eylemimdeyim ben. Mesleğimi en iyi biçimde yapmaya çalışıyorum. Her önüme düşen sorunu, en iyi biçimde araştırmaya özen gösteriyorum. Benim eylemim bu.”

Kemal Tahir, onaylamadığı bir eylem türüne, sokak hareketlerine katılmayı reddetme zımnında söylüyor bunları. Nitekim konuşmasının başlarında: “Onlar beni başlarına deynekçi olmaya çağırıyorlardı her halde..” demesinden anlaşılmaktadır durum.

Bu özel durumu bir yana bırakırsak acaba Kemal Tahir’in kendisinin yazar olarak sadece yazıp çizmekle bir kenara çekilip kalmasını doğru bulacak mıyız? Sadece yazıp çizmek insanı sorumluluktan kurtarır mı?

Aslında bunlar cevabı güç sorular.

Eğer sorumluluğu mesleklerin faaliyet alanlarıyla sınırlı görüyorsak, bir yazarın, sorumluluk alanına giren hususları yazmakla sorumluluğunu yerine getirmiş olacağını söylememiz kolaydır. Sartre’ın bu konudaki düşüncesine değinmiştik, diyordu ki, bir yazar, yazması gereken şeyi yazmaktan kaçınıyorsa sorumluluktan kurtulmaz. Onu sorumluluktan kurtaran sadece “güzel” yazması değildir, aynı zamanda çağının sorunlarıyla ilgili alanlarda yazması, protesto etmesi gerektiği zaman sesini yükseltebilmesidir. Bunları yerine getirmeyen yazar, bu yüzden yazmadıklarından da sorumludur.

Buna rağmen, bizim sorumuz hâlâ cevabını aramaktadır. Sartre’ın değindiği çerçeve içinde “mesleğini icra” eden bir yazar, bu durumda sorumluluğunu yerine getirmiş sayılacak mı? Bu takdirde başka meslek erbabının durumunu nasıl açıklayacağız? Bir berber, ben insanları tıraş ediyorum; bir terzi, ben elbise dikiyorum; bir sıvacı ustası, ben duvar sıvıyorum demek suretiyle kamuyu ilgilendiren başka hizmet alanlarından kaçınabilecek mi?

Cezayir kurtuluş savaşında Sartre’ın bazı sokak yürüyüşlerine, Vietnam savaşında Bertrand Russell’ın gene bu tür protesto hareketlerine katıldığını hatırlayalım. Sartre, bu tür hareketlere katıldığına göre, sorumluluğunu, yazılarında belirttiği çerçevede yerine getirmiştir demekti.

Konu elbette, sokak hareketlerine katılma derecesinde yalınkat bir olay değil. Birileri kalkıp diyebilir ki, arkadaş, bir gazete köşesinde yazı yazmakla bir protesto yürüyüşüne katılmak arasında o kadar büyük fark

yoktur. Sen gerçekten bir eyleme katıldığını söylemek istiyorsan, kalk gönüllü olarak Cezayirlilerin safında silaha sarıl. Birileri Sartre'a böyle bir soru yöneltmiş olsaydı, alacağı cevabın ne olacağı gerçekten meraka değerdi.

Zalim sultan karşısında hakikati söylemek cihat sayıldığına göre, hakikati, söylenmesi gereken yerde ve gereken zamanda söyleyebilmenin o kadar kolay olmadığı kabul edilmelidir. Bu durumu, bir başına değerlendirmemiz gerekiyor, çünkü bu durumda aynı zamanda bir takım hayati tehlikeler de göze alınmış demektir. Fakat her söylenen sözü bu çerçeveye sığdıramayacağımız da muhakkak.

Bir de, İmam-ı Azam'ın kendisine teklif edilen kadılık görevini reddetmesini hatırlamalıyız. İmamı Azam, bu görevi reddederken icraata katılmayı reddetmiş olmuyordu, fakat tasvip etmediği bir idarenin icraatına katılmayı ve onun sorumluluğunu yüklenmeyi reddediyordu.

Değindiğimiz hususlarda, bu budur, diye kestirip atmanın öyle kolay olmadığını kabul etmek zorundayız.

Ocak 1983

[1]Les Temps Modernes'in tanıtma yazısından: Çağımızın Gerçekleri, s. 68, İst. 1973.

[2]Bu yazı kaleme alındığı sıralarda, adı geçen eser TV filmi olarak televizyonda gösterilmiş ve güncelliği sürüyordu.

[3]Bu yazıda tartışılan konunun daha iyi anlaşılabilmesi için Ersin Gürdoğan'ın yönettiği "Edebiyatta Evrensellik ve Yerellik Konusunda Oturum"a bakılmalıdır: Mavera, sayı: 3, Şubat 1977 veya Açıkoturum, Akabe Y. 1984.

[4]Mehmet Akif Ak, “Bir Dergideki Evrensellik Tartışması”, Pınar, Ekim 1977.

[5]Aynı yazı.

[6]Aynı yazı.

[7]Yeni Devir, 31.3.1978-16.4.1978.

[8]Yeni Devir, 14.4.1978.

[9]Bu kitaptaki “Yazarın Tavrı Önemlidir” başlıklı yazı.

[10]Bu ibareyi açıklamak gerekiyor. “Kurallarına uygun sanat eseri” derken, katışıksız, som sanat eserini anlatmak istiyoruz. Bunu anlatmak istediğimiz halde acaba niçin araya “kural” diye, ilk anda insanın kafasına katı çağrışımlar getirebilecek bir kavram kullandım? Söz konusu gerçek sanat eseriyse, bu eserin kendine özgü kurallar çevresinde meydana getirildiğine inanıyorum. Ne ki, artık burada sözü edilen “kural” genel anlamının dışındadır. Her eser aynı zamanda kendi kuralını meydana getirir. Oysa genel anlamıyla anlaşılacak olsa, sözünü ettiğimiz ibareden yanlış anlamlar çıkarmak mümkün olacaktı. Sanki sanat eseri için önceden (apriori) bir takım kurallar tespit edilmiş de, biz, yazarı, sanatçıyı o kurallara uymaya çağırıyormuşuz gibi bir anlam.. Bu durumu kastetmediğimizi vurgulamakta yarar görüyoruz. Yoksa sanat eserinin özgürce meydana getirilmesine karşı çıkmış sayılırız ki, niyetlerimizin arasında hiç de böyle bir sonuca varmak söz konusu değil.

Sanatçı, özgürlüğünü ancak gene kendisi sınırlandırabilir. Bu, apriori bir kurala göre sınırlandırma işinden büsbütün farklı bir olaydır. Sanatın kendi iç bağlamı ile sanat eserinin dıştan (dışarıdan) öngörülmüş kurallara bağlı kılınması çok ayrı şeylerdir. Sanatçının iç bağlantısı (söz gelimi onun şeriatla bağlantısı) eserinin belli başlı dinamiklerinden biri olacakken; eserin, dışardan öngörülmüş kurallara göre meydana getirilmesini istemek onu kötürümleştirebilir.

[11]Bu yöndeki örnekleri daha da çoğaltabiliriz. Ebubekir Eroğlu, Turan Koç, Arif Ay, Sezai Uğurlu, Mevlüt Ceylan, Şakir Kurtulmuş, Mustafa Çelik, Mustafa Özçelik, M. Atilla Maraş, Seyfettin Ünlü, Osman Konuk vb.

[12]Yazının kaleme alındığı tarih dikkate alınmalı.

[13]Tırnak içinde anılan başlıklar herhangi belirli bir kitaba göndermede bulunmuyor, sadece örnekleme amacını güdüyor.

[14]Diriliş, Edebiyat, Deneme, Gelişme, Mavera, Hareket, Yeni Sanat, Kıyam, Aylık Dergi, Yönelişler, Güldeste ve milliyetçi bağlamda Türk Edebiyatı dergileri bunların hemen akla ilk gelenleri.

[15]Bizim bu yazıda ileri sürdüğümüz yargılardan bu yana yirmi yıla yakın bir zaman geçti. Bu süre içinde Türkçe romanlarda uzun sıçramalar gerçekleştirildi. Gene de yirmi yıl öncesinin görüntüsünü yansıtması bakımından bu yazıyı kitabın dışında bırakmak istemedim (1986).

[16]André Gide, Dostoyevski, İst. 1968.

[17]Mavera, sayı: 3, Şubat 1977.

[18]Bilinç akımının kısa bir değerlendirmesi için bkz: “Romanda Üçüncü Boyut” başlıklı yazı.

[19]“Roman Üzerine Konuşma” başlıklı yazı.

[20]Aynı yazıyı, sonradan, Ruhun Malzemeleri adlı kitabımıza da aldık: Risale Y., İst. 1986, 1. baskı, s. 127 vd. Üstat o tarihte de hayattaydı ve bize ulaşan bir tepkisi olmadı.

[21]Bknz. Bu kitapta, bundan önceki yazı.

[22]Ahmet Okan, Yeni Devir, 30 Temmuz 1977.

[23]Serdar Gürler, Yeni Devir, 6 Ağustos 1977.

[24]El-Bakara: 259, Kur’ân-ı Hakîm ve Meal-i Kerim, Hasan Basri Çantay.

[25]Diriliş, Mart 1966.

[26]Esselam —Mukaddes Hayattan Levhalar—, Necip Fazıl, Büyük Doğu (b.d.) Yayınları, İst. 1973.

[27]Bu yazı yayımlandığı tarihte, şairin dört şiir kitabı vardı.

[28]Cahit Zarifoğlu, Şiirler, İst. 1968.

[29]Menziller, Akabe Y. Ank. 1977.

[30]Yedi Güzel Adam, Edebiyat Y. Ank. 1973.

[31]Sebeb Ey, Edebiyat Y. (İlk baskı) Ank. 1973.

[32]Bu kitaptaki “Öykü Üstüne Ukalâlık” başlıklı yazı, son paragraf.

[33]Hicret, Akif İnan, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 1972.

[34]Tenha Sözler, Akif İnan, Yedi İklim Yayınları, İst. 1991.

[35]Şiirin Geçitleri, Sanat Y., Konya, 1997, s. 7.

[36]T.S. Eliot’ın şiir ve eleştiri üzerindeki görüşlerini yansıtan derli toplu bir özetle, çeşitli konulardaki beş eleştiri denemesi için Bkz: T.S. Eliot, Denemeler, Çev. Akşit Göktürk, de y., İst. 1961. Bu yazıda Eliot’tan yaptığımız alıntıları o kitaptan aktardık.

[37]A.g.e., s. 17-18

[38]Dünya Edebiyatının Ölmeyen Üç Tipi, J. Calvet, Çev. S. K. Yetkin, Remzi Kitabevi, İst. 1965

[39]Psikanaliz Açısından Edebiyat, Freud-Jung-Adler, Çev: Selahattin Hilav, Ataç Kitabevi, İst.

[40]Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, György Lukacs, Çev: Cevat Çapan, 2. basım, Payel Y., İst. 1975.

[41]Kriminoloji, Dönmezer, İstanbul Üniversitesi Y., İst. 1975.

[42]Sanat ve Edebiyatta Caniler, Enrico Ferri, Çev. Selmin Evrim, Remzi Kitabevi, İst.

[43]Dönmezer, a.g.e., s. 61.

[44]Yeni Devir, 17-18 Şubat 1978.

[45]“Kör Dövüşü”, Yazko Edebiyat, sayı: 2, Aralık 1980.

[46]Mavera, Hikâye Özel Sayısı: 46, Eylül 1980.

[47]Sözü geçen “Oturum” için ayrıca bkz: Açıkoturum, Akabe Y. 1984; s. 124 vd.

[48]Yazı, sayı: 6-7, 1979.

[49]Sami N. Özerdim, Türk Dili, sayı: 321, Haziran 1978.

[50]M. Gökberk, Felsefe Tarihi, s. 49, Ank. 1974.

[51]R. Escarbit, Edebiyat Sosyolojisi, çev. A.T. Yazıcı, s. 56, İst. 1968.